



JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

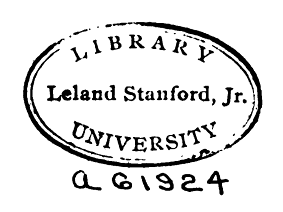
F. A. LEO.

ACHTZEHNTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1883.



Druck von R. Wagner in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.

Shakespeare über Bildung, Schulen, Schüler und Schulmeister.[1)]

Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Julius Zupitza.

Die Worte, mit welchen Shakespeare in Heinrich V. 1, 1, 38 ff. den Erzbischof von Canterbury die überraschende Vielseitigkeit schildern läßt, die der bisher als Prinz so leichtlebige König plötzlich entwickelt — diese Worte hat man[2)] mit Recht auf den Dichter selbst angewendet[3)]:

Hört ihn nur über Gottsgelahrtheit reden,
Und, ganz Bewundrung, werdet ihr den Wunsch
Im Innern thun, der König wär' Prälat;
Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
So glaubt ihr, daß er einzig das studirt;
Horcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
Vernehmt ihr vorgetragen in Musik.
Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
Er wird desselben gord'schen Knoten lösen
Vertraulich wie sein Knieband; daß, wenn er spricht,
Die Luft, der ungebund'ne Wüstling, schweigt,

[1)] Der Vortrag und die dem Abdruck desselben beigefügten Anmerkungen erheben nicht den Anspruch, das Thema zu erschöpfen. Bei der Fülle des Stoffes hätte die vollständige Sammlung und Verarbeitung desselben mehr Zeit erfordert, als mir gerade zur Verfügung stand.

[2)] Elze, W. Shakespeare S. 448.

[3)] Ich citire im allgemeinen nach der zweiten Auflage der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft neu herausgegebenen Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung. Wo ich ausnahmsweise der im Verlage des Bibliographischen Instituts erschienenen Verdeutschung den Vorzug gebe oder etwa das Original selbst übersetze, bemerke ich das ausdrücklich. — Die Zählung der Zeilen ist die der *Globe Edition.*

Und stumm Erstaunen lauscht in Aller Ohren,
Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen,
So daß des Lebens Kunst und practisch Theil
Der Meister dieser Theorie muß sein.

Es sind ja lange Aufsätze und ganze Bücher über die Kenntnisse und Erfahrungen geschrieben worden, die Shakespeare auf den manigfaltigsten Gebieten verrathen hat. Er zeigt sich als gründlichen Beobachter des Lebens in der Natur[1]), als feinen Physiologen und Psychologen[2]), als tiefblickenden Historiker[3]); aber er ist ebenso ein scharfsinniger Jurist[4]), ein vortrefflicher Landwirth[5]), ein erfahrener Seemann[6]) und mit dem Geschäftsbetrieb einer Druckerei wohlvertraut[7]); dazu hatte er volles Verständniß für Musik und die darstellenden Künste[8]). Es hat mich aber immer schon gewundert, daß, soviel ich weiß, bisher noch niemand Shakespeare sozusagen als „Schulmeister“ dargestellt hat. Die Werke des Dichters von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten lag nach meiner Meinung um so näher, als John Aubrey von einem Mr. Beeston geradezu gehört hat, Shakespeare sei in seinen jüngeren Jahren Schulmeister auf dem Lande gewesen[9]).

Wenn ich es nun heute unternehme Ihren Blick auf die hauptsächlichsten Stellen in Shakespeare's Werken zu lenken, welche sein Interesse[10]) für die Schule und alles, was mit ihr zusammenhängt, beweisen, so will ich damit durchaus nicht etwa für jene Nachricht bei Aubrey eine Begründung liefern, sondern einzig und allein zeigen, welche Fülle von Gedanken, Bildern und Gestalten der Dichter auch diesem Gebiet des Lebens abzugewinnen verstanden hat.

---

1) Elze S. 451 ff.
2) Elze S. 459 ff.
3) Elze S. 467 ff.
4) Elze S. 100 ff.
5) Elze S. 458 ff.
6) Lord Mulgrave in der Variorum Edition von 1821 Bd. XV S. 184 ff.
7) Elze S. 188 ff.
8) Elze S. 474 ff.
9) Elze S. 96 f. Ingleby, *Shakespeare's Centurie of Prayse* ed. Miss Toulmin Smith S. 384.
10) Auch an denjenigen Stellen, an welchen Shakespeare seinen Quellen folgt, darf man von seinem Interesse reden, da er ohne ein solches von jenen abgewichen wäre. Außerdem hat er allem, was er entlehnt hat, stets seinen unverkennbaren Stempel aufgedrückt und es so in sein volles Eigenthum umgewandelt: *nihil, quod tetigit, non ornavit.*

Die hohe Meinung, welche Shakespeare zunächst von dem Werth der Bildung hatte, geht schon aus der citirten Stelle in Heinrich V. hervor. Diese steht aber keineswegs vereinzelt da. Nur an einige andere will ich Sie erinnern. In demselben Drama 5, 2, 54 ff. betont der Herzog von Burgund bei der Aufzählung des Unheils, welches der Krieg über Frankreich gebracht hat, nachdrücklich die Schädigung der Bildung:

> Wie unser Wein nun, Brachland, Wiesen, Hecken
> Durch fehlerhaften Trieb zur Wildniß arten,
> So haben wir sammt unserm Haus' und Kindern
> Verlernt und lernen nicht, weil Muße fehlt,
> Die Wissenschaften, unser Land zu zieren.
> Wir wachsen auf gleich Wilden; wie Soldaten,
> Die einzig nur auf Blut gerichtet sind.

Ferner bei dem gegen Athen ausgestoßenen Fluche vergißt Timon 4, 1, 18 nicht zu wünschen, daß sich „Belehrung" in ihr „vernichtend Gegentheil" verwandle[1]). Einen ähnlichen boshaften Wunsch hegt in Troilus und Cressida 1, 3, 30 Thersites in Bezug auf Patroclus: „Der gemeine Fluch des Menschengeschlechts, Narrheit und Dummheit, mögen dir eine reiche Dividende abwerfen! Bewahre dich der Himmel vor einem Informator, und möge Unterricht dir nicht nahe kommen."

Was hier Thersites gegenüber Patroclus in ohnmächtiger Wuth wünscht, das führt in „Wie es euch gefällt" mit Bezug auf Orlando dessen unnatürlicher Bruder Oliver wirklich durch. „Meinen Bruder Jakob", klagt der erstere 1, 1, 5 ff., „unterhält er auf der Schule, und das Gerücht sagt goldene Dinge von ihm[2]). Was mich betrifft, mich zieht er bäurisch zu Hause, oder eigentlicher zu sagen, behält mich unerzogen hier zu Hause . . . Seine Pferde werden besser besorgt; denn außer dem guten Futter lernen sie auch ihre Schule, und zu dem Ende werden Bereiter theuer bezahlt; aber ich, sein Bruder, gewinne nichts bei ihm, als Wachsthum"[3]).

---

[1]) Die ganze Scene ist echt nach Fleay, Transactions of the New Sh. Soc. 1874 S. 141 und 168, und nach Tschischwitz, Jahrbuch 4, 180. Kullmann, Archiv für Literaturgeschichte 9, 233, hält nur die letzten sechs Verse für unshakespeare'sch. Auch Delius nimmt in der Scene „ein energischeres Eingreifen Shakespeare's" wahr, Jahrb. 2, 352.

[2]) *As for Fernandyne, thy middle brother, he is a scholler and hath no minde but on Aristotle.* Lodge, Rosalynde, bei Delius, Shakespeare's Werke I³ 348.

[3]) *Why should I that am a gentleman borne, passe my time in such unnatural drudgery? Were it not better either in Paris to become a scholler, or in the court*

Wie der Mangel an Bildung einen Adligen zum Bauern macht, so adelt umgekehrt der Besitz derselben niedere Geburt. Ohne alles Bedenken sieht im Wintermärchen der Königsohn Florizel über die vermeintliche Herkunft der Perdita von einem einfachen Schäfer hinweg 4, 4 (3), 591:

Sie ist in feiner Bildung so voraus,
Als an Geburt zurück.[1])

So rechnen sich denn Väter wiederholt die sorgfältige Erziehung ihrer Kinder als Verdienst an.

Mit großen Kosten hab' ich sie erzogen
Zu bester Sitt' und Bildung,

rühmt sich in Bezug auf seine Tochter ein Bürger in Timon von Athen 1, 1, 124 f.[2]). Und mit väterlichem Stolz freut sich, im Sturm 1, 2, 171, Prospero, wie viel seine Tochter Miranda von ihm selbst gelernt hat:

Wir kamen auf dies Eiland. Hier hab' ich,
Dein Lehrer, mehr, als Fürstentöchter pflegen,
Dich lernen lassen, die für eitle Dinge
Mehr Zeit besitzen, minder treue Meister[3]).

Auch Desdemona unterläßt es im Othello 1, 3, 182 bei Abwägung ihrer Pflicht dem Vater gegenüber nicht, neben dem Leben,

---

a courtier, or in the field a souldier, then to live a foote boy to my own brother? Lodge l. l. Mit Recht macht Delius, Jahrb. 6, 229 f., auf den Unterschied zwischen der Darstellung bei Shakespeare und Lodge aufmerksam: von der geistigen Verkümmerung ist nur bei Shakespeare die Rede.

[1]) So Simrock. Tieck mißversteht *breeding,* indem er übersetzt:

Sie ist in ihrem Adel mehr voraus,
Als sie uns nachsteht an Geburt.

Die Quelle Shakespeare's redet nur von „höfischem Benehmen" des Mädchens. *Dorastus thought her outward beautie was but a counterfait to darken her inward qualities, wondring how so courtly behaviour could be found in so simple a cottage* Delius, Sh.'s W. I³ 527.

[2]) Fleay, Transactions of the N. Sh. S. 1874 S. 141 (157), und Kullmann, Archiv für Literaturgeschichte 9, 215, erklären die Stelle für echt-shakespeare'sch. Delius freilich, Jahrb. 2, 344, meint: „In den Gesprächen mit dem Diener des Ventidius und mit dem alten Athener ist gewiß manches von dem Vorgänger stehen geblieben". Tschischwitz, Jahrb. 4, 164, äußert sich über diese Partie nicht.

[3]) So Dingelstedt. Schlegel hat die unnöthige Conjectur von Rowe (*princes* st. des überlieferten *princesse = princesses*) angenommen und deshalb übersetzt:

Zu diesem Eiland kamen wir, und hier
Hab' ich, dein Meister, weiter dich gebracht,
Als andere Fürsten können bei mehr Muße
Zu eitler Lust und minder treuen Lehrern.

das sie ihm verdankt, die Erziehung zu erwähnen, die er ihr hat angedeihen lassen:

> Mein edler Vater,
> Ich sehe hier zwiefach getheilte Pflicht;
> Euch muß ich Leben danken und Erziehung,
> Und Leben und Erziehung lehren mich
> Euch ehren.

Ferner im Cymbeline 1, 1, 43, wo ein Edelmann erzählt, wie sich der König des von seiner Geburt an verwaisten Posthumus Leonatus annimmt, heißt es ausdrücklich:

> Der König . . .
> Läßt ihn in allen Fächern unterrichten,
> Die seinem Alter faßlich. Er ergriff sie,
> Wie wir Luft athmen, flugs, wie man sie bot.
> Sein Lenz war Ernte schon.

Freilich nicht jeder benützt die ihm gebotene Gelegenheit, wie er könnte, und mancher empfindet deshalb später Reue. Selbst dem Junker Christoph in „Was ihr wollt" (1, 3, 94 ff.) dämmert bisweilen durch den weinbenebelten Kopf der Gedanke, daß er hätte mehr lernen sollen.

Junk. Chr. Ich will morgen nach Haus reiten, Junker Tobias.
Junk. Tob. *Pourquoi*, Herzensjunker?
Junk. Chr. Was ist *pourquoi?* Thu's oder thu's nicht? Ich wollte, ich hätte die Zeit auf die Sprachen verwandt, die mir das Fechten, Tanzen und Bärenhetzen[1]) gekostet hat. Ach hätte ich mich doch auf die Künste gelegt!

Am nachdrücklichsten aber gibt Shakespeare seine Meinung über den Werth der Bildung im 2. Theil Heinrich VI.[2]) zu erkennen, wo er an dem Rebellen Cade und seinen Anhängern zeigt, zu welchen wahnsinnigen Greuelthaten Unbildung führen kann. Es kommen zwei Scenen[3]) in Betracht. In der einen (4, 2, 91 ff.) wird der Schreiber von Chatham vor Cade gebracht.

---

[1]) So mit Recht Dingelstedt; „Fuchsprellen" Schlegel.

[2]) Ich sehe mit Delius (Sh.'s Werke I³, 917 ff., Jahrb. XIII, 294 ff., XV, 211 ff.) in dem Foliotext des Stückes ein echt-shakespeare'sches Drama, von dem in dem *First Part of the Contention* u. s. w. eine Verballhornisirung vorliegt.

[3]) Alles, worauf es hier ankommt, ist völliges Eigenthum Shakespeare's. Vgl. die Darstellung Hall's bei Delius, Sh.'s Werke I³, 854 f. Die Vermuthung Ritson's, daß das Original des Schreibers von Chatham ein gewisser Thomas Bayly, '*a reputed necromancer, or fortune-teller, at Whitechapel*' gewesen sei, hat Douce mit Recht zurückgewiesen.

Smith. Er kann lesen, schreiben und rechnen.
Cade. O abscheulich!
Smith. Wir ertappten ihn dabei, daß er den Jungen ihre Exempel durchsah.
Cade. Das ist mir ein Bösewicht!
Smith. Er hat ein Buch in der Tasche, da sind rothe Buchstaben drin.
Cade. Ja, dann ist er gewiß ein Beschwörer.

Cade stellt die Untersuchung an und fragt den Schreiber:

Pflegst du deinen Namen auszuschreiben, oder hast du ein Zeichen dafür, wie ein ehrlicher, schlichter Mann?
Schreiber. Gott sei Dank, Herr, ich bin so gut erzogen, daß ich meinen Namen schreiben kann.
Alle. Er hat bekannt: fort mit ihm! Er ist ein Schelm und Verräther!
Cade. Fort mit ihm, sage ich; hängt ihn mit seiner Feder und Tintenfaß um den Hals.

In derselben Scene verlangen die Rebellen bei der Unterhandlung mit Stafford den Kopf des Lord Say. Der eine Grund für diese Forderung ist der Umstand, daß Lord Say (4, 2, 170) „das Herzogthum Maine verkauft hat“.

Cade. Und, was mehr ist, so kann er französisch sprechen, und also ist er ein Verräther.
Stafford. O grobe, klägliche Unwissenheit!
Cade. Ja, antwortet mir, wenn ihr könnt. Die Franzosen sind unsre Feinde; nun gut, ich frage euch nur: kann jemand, der mit der Zunge eines Feindes spricht, ein guter Rathgeber sein oder nicht?
Alle. Nein, nein, und also wollen wir seinen Kopf haben.

In der 7. Scene desselben Actes wird nun Lord Say vor Cade gebracht, der ihn u. a. so anredet (4, 7, 35 ff.):

> Du hast höchst verrätherischer Weise die Jugend des Reiches verderbet, indem du eine lateinische Schule errichtet; und, da zuvor unsere Voreltern keine andern Bücher hatten, als die Kreide und das Kerbholz, so hast du das Drucken aufgebracht und hast zum Nachtheil des Königs, seiner Krone und Würde eine Papiermühle gebaut. Es wird dir ins Gesicht bewiesen werden, daß du Leute um dich hast, die zu reden pflegen von Nomen und Verbum und dergleichen scheusliche Worte mehr, die kein Christen-Ohr geduldig anhören kann.

Als dann Lord Say im Laufe des Verhörs einen lateinischen Satz citirt, ruft Cade: „Fort mit ihm! fort mit ihm! er spricht Latein“. Nur eine Stelle sei noch aus Lord Say's Worten angeführt (76 ff.):

> Gelehrten Männern gab ich große Summen,
> Weil Buch und Schrift beim König mich befördert,
> Und weil ich sah, es sei Unwissenheit
> Der Fluch von Gott und Wissenschaft der Fittich,
> Womit wir in den Himmel uns erheben.

Wenden wir uns nun zu der Betrachtung der Stellen, an denen Shakespeare Bildungsanstalten nennt. Eine Schule für Anfänger ist zunächst die des Holofernes[1]) in „Liebes Leid und Lust". Armado fragt zwar den Schulmeister allgemein 5, 1, 86: „Erziehet ihr nicht die Jugend in der Amtsbehausung auf dem Gipfel jener Höhe?", aber schon vorher 5, 1, 49 haben wir von Motte erfahren: „Er lehrt die Jungen die Fibel"[2]). Während hier für die Schule eine besondere „Amtsbehausung" bestimmt scheint (freilich ist Armado's Rede nicht immer mit Sicherheit zu deuten), erfahren wir aus einer Stelle in „Was ihr wollt", daß gelegentlich auch die Kirche zu Unterrichtszwecken benutzt wurde. Ich meine jene Scene, wo Malvolio in die ihm von Maria gestellte Falle gegangen ist. In dem von ihr geschriebenen Briefe hatte gestanden (2, 5, 166 ff.): „Erinnere dich, wer deine gelben Strümpfe lobte und dich beständig mit kreuzweise gebundenen Kniegürteln zu sehen wünschte". Nun zeigt sich Malvolio in diesem Aufzuge. Da erklärt Maria, daß er aussieht, wie ein „Pedant, der in der Kirche Schule hält".[3])

Der Ausdruck für eine Lateinschule, *grammar-school,* kommt bei Shakespeare nur einmal vor, aber Schulen dieser Art werden von ihm auch sonst erwähnt. Jene eine Stelle ist die schon vorhin aus Heinrich VI. 2. Theil (4, 7, 37) angeführte, wo die *sancta simplicitas* des Rebellen Cade dem Lord Say vorwirft, daß er durch Begründung einer lateinischen Schule die Jugend des Landes verdorben habe. Im Gegensatz hierzu erklärt Shakespeare[4]) durch Griffith's Mund in Heinrich VIII. 4, 2, 59 die Sünde der von Wolsey verübten Erpressungen insofern für etwas gemildert, als der Cardinal mit dem unrechtmäßig gewonnenen Gelde wenigstens die Bildung der Jugend in wahrhaft fürstlicher Weise gefördert,

---

[1]) Das Colorit ist bei Shakespeare immer englisch: so schwebten ihm, wenn in seinen Stücken ausländische Schulen erwähnt werden, immer diejenigen seiner Heimat vor. Holofernes äußert sich ja z. B. weitläufig über die Aussprache des Englischen; vgl. unten S. 23.

[2]) Wörtlich „das Hornbuch". Ursprünglich bestand die englische Fibel in einem einzelnen Bogen, der in Horn gebunden war. Daß die Schule nicht bloß für die Jungen bestimmt war, ergibt sich aus 4, 2, 77; vgl. unten S. 21.

[3]) Schlegel und Dingelstedt übersetzen hier ungenau: „wie ein Schulmeister" Sch.; „wie ein alter Dorfschulmeister" D.

[4]) Nach Spedding, *Transactions of the New Sh. S.* 1874 S. 14*, und Hickson, *ib.* 19*, soll freilich die hier in Betracht kommende Stelle von Fletcher herrühren. Ich glaube aber ebensowenig, wie Delius, Jahrb. 14, 180 ff. (vgl. besonders 199), an die Mitarbeiterschaft Fletcher's.

so auch die Schule zu Ipswich[1]) begründet habe, die freilich mit ihm gefallen sei,

Des Gründers Güte nicht zu überleben.

Einen interessanten Einblick in eine *grammar-school* gewährt uns Shakespeare in den Lustigen Weibern, in welchen der wallisische Geistliche Sir Hugh Evans eine solche leitet. Wir sehen die Frau Page mit ihrem kleinen Wilhelm auf dem Wege zur Schule. „Ich will nur“, sagt sie zu Frau Hurtig 4, 1, 7, „meinen kleinen Mann in die Schule bringen“. Aber sie fährt sogleich fort: „Sieh, da kommt sein Lehrer; ich sehe, es ist frei“. (Sir Hugh kommt). „Nun Sir Hugh? — kein Schultag heut?“. Evans. „Nein, Herr Schmächtig hat die Knaben gemacht Erlaubniß zu Spiel“. Frau Hurtig. „Gott segne die gute Seele“. Also auf die Bitte und zu Ehren eines Besuches wird den Schülern ein Feiertag geschenkt nach einer in England bis zum heutigen Tage bestehenden Sitte. Aber Frau Page hat einen Wunsch auf dem Herzen: „Sir Hugh, mein Mann sagt, mein Sohn lernt nicht das geringste aus seinem Buch; thut ihm doch ein paar Fragen aus seinem Donat“[2]), und mit den Worten: „Komm her, Wilhelm; halt den Kopf hoch; komm her“, beginnt Sir Hugh das Examen im Lateinischen, das freilich Frau Hurtig beständig mit ihren seltsamen Bemerkungen unterbricht. Obwohl dem Knaben nicht alle Antworten gelingen (es ist allerdings oft ein Wunder, daß er den Lehrer überhaupt versteht) und obwohl Sir Hugh schließlich, da Wilhelm sich nicht auf die Deklination der Pronomina besinnen kann, ihm droht (Z. 79): „Wenn du thust vergessen teine *quies*[3]) und teine *quaes* und *quods*, wirst kriegen Ueberzieher“,[4]) so ist die Mutter dennoch befriedigt: „Er hat doch mehr gelernt als ich gedacht habe“[5].)

---

[1]) Die Schule in Ipswich, dem Geburtsorte Wolsey's, sollte für Christ Church College in Oxford vorbereiten; s. S. 9, wo auch in Anm. 3 angeführt wird, was Shakespeare darüber bei Holinshed fand.

[2]) Aelius Donatus lebte im 4. Jahrhundert n. Chr. Sein Name diente aber früh zur Bezeichnung einer lateinischen Elementargrammatik überhaupt. Vgl. Skeat zu Piers Plowman 7, 215. Eine Grammatik, welche Vorgerücktere brauchten, rührte von Priscian (aus dem 6. Jahrhundert n. Chr.) her; vgl. S. 21. unten.

[3]) Ich sehe nicht ein, warum Tieck *kies, kaes, kods* gibt. Simrock: „Wenn tu teine *qui, quae, quods* vergischt, so muschtu gepritscht werden“.

[4]) *be preeches* st. *be breeched*, was etwa mit „werden prügel“ wiederzugeben ist.

[5]) Wenn wir hier ein Examen aus einer alten Sprache haben, so werden wir Zeugen des Unterrichts in einer neueren in Heinrich V. 3, 4, 1 ff., wo die fran-

Von den beiden alten englischen Universitäten erwähnt Shakespeare nur die eine, Oxford,[1]) und zwar diese zweimal.[2]) In Oxford studirt der Sohn des Friedensrichters Stille (Heinrich IV. 2. Theil 3, 2, 10 ff.). „Schaal. Bei Ja und Nein, ich will drauf wetten, mein Vetter Wilhelm ist ein guter Lateiner geworden. Er ist noch zu Oxford, nicht wahr? Stille. Ja freilich, es kostet mir Geld.“ Das College, welchem Wilhelm angehörte, erfahren wir nicht. Auch an der zweiten Stelle gibt Shakespeare keinen Namen, aber wir können ihn aus dem Zusammenhange entnehmen. Ich meine die schon vorhin berührte Charakteristik Cardinal Wolsey's in Heinrich VIII. 4,2,55ff.[3]):

> Und war er ungenügsam im Erwerb
> (Und das war sündhaft), war er doch im Geben
> Höchst fürstlich. Zeugniß des das Zwillingspaar
> Gelehrten Wissens, das er euch gestiftet,
> Ipswich und Oxford! Jenes fiel mit ihm,
> Des Gründers Güte nicht zu überleben;
> Dies, wenn auch unvollendet, so berühmt,
> So hoch in freier Kunst und noch so steigend,
> Daß stets die Christenheit es preisen wird.

Die Oxforder Stiftung Wolsey's[4]) ist Christ Church College, das in der That an Großartigkeit nicht seines gleichen hat.

---

zösische Prinzessin Katharina bei ihrer Hofdame Alice Englisch lernt. Obwohl französisch geschrieben, gibt die Scene doch gewiß ein treues Bild davon, wie man etwa Französisch in einer englischen Schule zu lernen anfing. Die Vocabeln für einige der am nächsten liegenden Begriffe, wie Hand, Finger, Nagel, Arm, Ellbogen, Hals, Kinn, Fuß, Kleid, werden vom Lehrer vor- und von den Schülern wiederholt nachgesprochen. *C'est assez pour une fois.*

[1]) Cambridge nur im Titel des Richard Earl of Cambridge. Shakespeare selbst ist nie Student gewesen. Die Universität Oxford lag aber seinen Gedanken näher, als Cambridge, weil er Oxford auf dem Wege zwischen Stratford und London passirte (Elze S. 199).

[2]) Als Stadt und im Sinne von Earl of Oxford kommt Oxford häufig vor.

[3]) Shakespeare fand das Folgende bei Holinshed: *princely in bestowing, as appeareth by his two colleges at Ipswich and Oxenford, the one overthrown with his fall, the other unfinished as yet as it lieth for an house of students (considering all the appartenances) incomparable throughout Christendom.* Delius, Sh.'s W. I³ 1044.

[4]) Sie stammt aus dem Jahre 1525. Indessen Wolsey fiel bei Heinrich VIII. in Ungnade, bevor seine Pläne durchgeführt waren. Der König bemächtigte sich des gesammten Vermögens des früheren Günstlings; aber sei es, daß Wolsey's Bitte an ihn, das College fortbestehen zu lassen, auf ihn Eindruck machte, oder daß er die Gehässigkeit, ein so gutes Werk gehindert zu haben, nicht auf sich laden wollte, genug, Heinrich entschloß sich 1532, dasselbe weiter zu führen. Zuerst nannte er es *College of Henry the Eighth*, seinen heutigen Namen erhielt es von ihm erst 1546 mit einer neuen Einrichtung.

Von auswärtigen Universitäten nennt Shakespeare zunächst das deutsche Wittenberg. Hier studirte[1]) Hamlet, bis ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters nach Dänemark rief. Dahin will er mit seinem doppelten Schmerz um den todten Vater und die durch ihre hastige Wiedervermählung ebenfalls verlorene Mutter wieder zurückkehren. Allein das paßt nicht zu des Königs Plänen (1, 2, 112):

Was eure Rückkehr
Zur hohen Schul' in Wittenberg betrifft,
So widerspricht sie höchlich unserm Wunsch,
Und wir ersuchen euch, beliebt zu bleiben
Hier in dem milden Scheine unseres Augs,
Als unser erster Hofmann, Vetter, Sohn.

Auch seine Mutter wendet sich an ihn:

Laß deine Mutter fehl nicht bitten, Hamlet:
Ich bitte, bleib bei uns, geh nicht nach Wittenberg.

Aber nicht sowohl diese Bitten bestimmen ihn zu bleiben, als die Ahnung[2]) einer Schurkerei. Hamlet's Commilitone in Wittenberg war Horatio (1, 2, 164. 177).

Ferner nennt Shakespeare die Universität Padua[3]) in der Widerspenstigen Zähmung 1, 1, 1 ff.:

---

[1]) Mit einem Anachronismus; denn die Universität Wittenberg wurde erst 1502 gegründet. Seit 1815 ist sie mit der Universität Halle vereinigt, die seitdem „die vereinigte Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg" heißt. Die Erklärer sind untereinander uneins darüber, ob Shakespeare Wittenberg aus der Faustsage oder aus der Geschichte Luther's kannte. Wer mit Dr. Latham (*Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and Shakespear* 1872; vgl. Jahrb. 8, 363 f.) und Clark und Wright (*Hamlet, Clar. Pr.*, 1872, p. XII) den bestraften Brudermord auf dem vorshakespeare'schen Hamlet beruhen läßt, muß annehmen, daß Shakespeare Wittenberg aus dem letzteren entlehnt habe; vgl. *A. Cohn*, *Shakespeare in Germany* p. 263 f.

[2]) 1, 5, 40 *O my prophetic soul!*

[3]) In *The Taming of a Shrew* wird Aurelius (= Lucentio) von Polidor in Athen bewillkommt (*Collier-Hazlitt*, *Shakespeare's Library* II, 2, 497):

Welcome to Athens, my beloued friend,
To Platoes schooles and Aristotles walkes.

Auch Aurelius kommt dahin Studien halber, wie aus den folgenden Worten des Dieners Valeria (= Tranio) sich ergibt (ib. 500):

My lord, how if the Duke your father should
By some meanes come to Athens for to see
How you doo profit in these publike schooles;
And find me clothed thus in your attire,
How would he take it then thinke you, my lord?

Luc. Du weißt es, Tranio, wie der heiße Wunsch,
Der Künste schöne Wiege, Padua, zu sehn,
Mich in die üpp'ge Lombardei geführt,
Des herrlichen Italiens lust'gen Garten . . .
Hier laß uns rasten und die Bahn des Lernens,
Geistreichen Wissens Bahn mit Glück beschreiten.

Leider wird aus den guten im folgenden noch weiter entwickelten Vorsätzen nicht viel. Liebe zu Bianca veranlaßt Lucentio, sich bei ihr als Lehrer einzuführen, während sein Diener Tranio den Herrn spielt. Als nun Lucentio's Vater den Tranio in des ersteren Kleidern erblickt, ruft er aus 5, 1, 68 ff.: „O du geputzter Schlingel! Ein seidnes Wamms, sammtne Hosen, ein Scharlachmantel und ein Spitzhut! O ich bin verloren, ich bin verloren! Unterdeß ich zu Hause den guten Wirth mache, bringen mein Sohn und mein Bedienter alles auf der Universität durch."[1])

Endlich wird die Universität zu Rheims erwähnt in demselben Drama 2, 1, 91.[2])

Von Universitäten im allgemeinen ist bei Shakespeare mehrere Mal die Rede. So werden in den beiden Veronesern die „Hochschulen, der Gelahrtheit Sitz"[3]) erwähnt als eines der Mittel, die Bildung erwachsener Söhne aus guter Familie zu fördern. Von eingeholten Universitätsgutachten wird in Heinrich VIII. 3, 2, 66 gesprochen:[4])

Norf. Doch, Mylord,
Wann kommt Cranmer zurück?
Suff. Er ist zurück
Und treu der früheren Ansicht, die nebst allen
Berühmten Facultäten[5]) fast der ganzen
Christlichen Welt des Königs Ehescheidung
Rechtfertigt.

---

[1]) Vgl. *Taming of a Shrew* (l. l. 533):
Are you become the Duke of Cestus' son,
And reuels with my treasure in the towne,
Base villaine that thus dishonorest me?

[2]) Vgl. S. 29. Die Universität Rheims wurde gestiftet auf Grund einer Bulle des Papstes Paul III. vom 6. Januar 1547; s. *Guillaume Marlot, Histoire de la ville, cité et université de Reims* (1846) IV, 313 ff. Am 14. Nov. 1558 wurde in die Acten der Pariser Universität eingetragen *curiae confirmatio privilegiorum universitatis remensis;* s. *Bulaei historia universitatis parisiensis* VI, p. 525.

[3]) *The studious universities.*

[4]) Vgl. Holinshed ed. Ellis III, 767: *The king . . . hath sent my lord of London . . . to the chief vniuersities of all Christendome, to knowe their opinion and iudgement in that behalfe.* Einige der Gutachten werden in englischer Uebersetzung mitgetheilt.

[5]) *Colleges.*

Es sei endlich noch die Stelle aus Hamlet 3, 2, 103 angeführt, wo theatralische Aufführungen durch Studenten[1]) erwähnt werden.

Hamlet (zu Polonius). Ihr spieltet einmal auf der Universität, Herr? Sagtet ihr nicht so?
Pol. Das that ich, gnädiger Herr, ich wurde für einen guten Schauspieler gehalten.
Haml. Und was stelltet ihr vor?
Pol. Ich stellte den Julius Cäsar vor: ich ward auf dem Capitol umgebracht; Brutus brachte mich um.
Haml. Es war brutal von ihm, ein so kapitales Kalb umzubringen.

Anspielungen auf academische Grade finden sich bei Shakespeare zwei, abgesehen davon, daß er Doctoren verschiedener Facultäten erwähnt oder auftreten läßt. Im 2. Theil Heinrich IV. 4, 3, 125 meint Sir John Falstaff: „Gelahrtheit ist ein bloßer Haufe Goldes von einem Teufel verwahrt, bis Sekt sie promovirt[2]) und in Gang und Gebrauch setzt.“ Und im Troilus 1, 3, 104 ist von *degrees in schools* die Rede, was von Simrock durch „der Schule Würden“ besser wiedergegeben ist, als von Hertzberg durch „Körperschaften der Schulen.“

Bekanntlich geben die englischen Universitäten nur eine allgemeine wissenschaftliche Bildung. Wer solchen Unterricht wünscht, wie ihn die juristischen und medizinischen Facultäten der deutschen Universitäten bieten, muß sich in England an andere Institute wenden. Auch solche kommen bei Shakespeare vor. Da in „Ende gut, Alles gut“ Helena versuchen will, den kranken König mit einem von ihrem Vater ererbten Mittel zu heilen, sucht sie die Gräfin von Roussillon 1, 3, 241 ff. von ihrem Vorhaben abzubringen:

Aber denkst du, Kind,
Wenn du ihm die vermeinte Hülfe bietest,
Er nimmt sie an? Er ist mit seinen Aerzten
Desselben Sinnes: er, daß ihm keiner hilft;
Sie, daß ihm nichts mehr hilft. Wie glaubten sie
Dem armen, dummen Mädchen, da der Schulen
Gelahrtheit schier erschöpft längst die Gefahr
Sich selber überließ?

Es sind medizinische Schulen gemeint,[3]) wie sie auch heute noch in London und in der Provinz im Anschluß an Hospitäler

---

[1]) Vgl. unten S. 20.

[2]) *Commences.*

[3]) Die Quelle: *there was no physicion to be found... that could heale it*, Delius, Sh.'s W. I³ 436.

bestehen. Als nun Helena dem König ihr Anerbieten macht, erwidert er 2, 1, 117 ff.:

> Dank euch, liebe Jungfrau,
> Doch glaub' ich an die Heilung nicht, da uns
> Unsre gelehrtsten Aerzte aufgegeben,
> Und die gesammte Facultät entschied,
> Der Kunst Bemühn errette die Natur
> Nicht von Unheilbarkeit.[1])

„Fakultät“ gibt *College* wieder. Noch heute gibt es in London ein *Royal College of Physicians* und ein *Royal College of Surgeons.*

Auch juristische Fachschulen erwähnt Shakespeare, nämlich die Rechtshöfe, *Inns of Court,* in London. Auf diese kommt die Rede in der Fortsetzung des vorhin mitgetheilten Gesprächs zwischen Schaal und Stille im 2. Theil Heinrich des IV. 3, 2, 14 ff. „Schaal. Da muss er [Stille's Sohn, der in Oxford so viel Geld kostet] bald in die Rechtshöfe. Ich war auch einmal in Clemens-Hof, wo sie, denke ich, noch von dem tollen Schaal reden werden.“ *Clement's Inn* wird im Verlaufe der Scene noch öfter genannt (223. 299. 331), außerdem *Gray's Inn* (36) und allgemein *Inns o' Court* (25). Da Cade London erobert, läßt er die Rechtshöfe zerstören (Heinrich VI. 2. Theil 4, 7, 2): „So, Leute: nun geht und reißt das Savoyische Quartier ein; andere zu den Gerichtshöfen, nieder mit allen zusammen.“ Heutigen Tages bestehen noch 4 *Inns of Court* zur Erlernung des gemeinen Rechts, darunter *Gray's Inn*[2]) an der Ecke von Holborn und Gray's Inn Road. *Clement's Inn* ist ein zu dem *Inner Temple* gehörendes *Inn of Chancery,* also für das Billigkeitsrecht bestimmt; es liegt in der den Strand mit Drury Lane verbindenden Wych Street.[3])

Nicht unerwähnt lassen will ich endlich die Academie in „Liebes Leid und Lust“, obgleich dies eigentlich keine Schule ist, sondern eine Vereinigung Gleichstehender zu gegenseitiger wissenschaftlicher Förderung. Gleich am Anfang dieses Lustspiels macht uns der König von Navarra (1, 1, 12 ff.) mit seiner Stiftung bekannt.

---

[1]) Die Quelle: *how is it possible for thee, beyng a yong woman, to doe that whiche the best renoumed phisicions in the world can not,* Delius, Sh.'s W. I³, 436.

[2]) Es ist vor 1371 gegründet; es führt seinen Namen von den Lords Gray of Wilton, denen der Grund und Boden anfänglich gehörte, auf dem es steht. Vgl. *A History of the Inns of Court and Chancery. By Robert R. Pearce,* London 1848, p. 314 ff. *Antiquities of the Inns of Court and Chancery. By W. Herbert,* London 1804, p. 328 ff.

[3]) Benannt nach *St. Clement's Church.* Bis 1874 befand sich in der Nähe auch ein Brunnen *St. Clement's Well.* Vgl. Herbert l. l. 277; Pearce 262.

Navarra soll das Wunder sein der Welt,
Sein Hof ein kleiner Akademos-Hain,
Still und beschaulich in lebend'ger Kunst.
Ihr drei, Biron, Dumaine und Longaville,
Beschwort als Schulgenossen auf drei Jahr
Mit mir zu leben den Statuten treu,
Die hier auf diesem Blatt verzeichnet sind.

Diese Statuten erklärt freilich Biron sofort für undurchführbar (1, 1, 36 ff.):

Doch war da noch manch andre strenge Regel:
Wie, daß kein Weib man sehn soll in der Zeit . . .
Dann einen Tag der Woche nichts zu essen
Und einmal nur an jedem andern Tag . . .
Und dann bei nur drei Stunden Schlaf des Nachts
Den ganzen Tag nicht einmal einzunicken . . .
Das sind schwer ausführbare, dorn'ge Sachen:
Nie Damen sehn, studiren, fasten, wachen.

Die kaum beschworenen Statuten müssen gebrochen werden, da die Prinzessin von Frankreich in einer politischen Mission kommt. Und es dauert nicht lange, so ist der König in die Prinzessin und seine Academiegenossen in deren Begleiterinnen sterblich verliebt. Keiner denkt mehr ans Studium (4, 3, 312 ff.);

Denn wo ist wohl der Autor in der Welt,
Der Schönheit so, wie Frauenaugen, lehrt? . . .
Aus Frauenaugen zieh' ich diese Lehre:
Sie sprühen noch Prometheus' echten Funken,
Sind Künste, Bücher und Academien.

Man gönnt es dem König und seinen Freunden, daß sie für ihre Verkehrtheit ein Jahr lang büßen müssen, ehe ihre Damen sie erhören wollen.

Wenden wir uns nun von den Anstalten zu den Zöglingen derselben, zu deren Leiden und Freuden. Der Dichter weiß sehr wohl, daß die Wissenschaft ihre wahrhaften Jünger nicht losläßt: „Haltet mir einen Spieler von seinen Würfeln und einen Gelehrten von seinem Buche ab, und ich will von Wundern reden“, heißt es in den Lustigen Weibern 3, 1, 37 ff. Aber nicht minder ist Shakespeare bekannt, daß die Schule von den Kindern im allgemeinen nicht als die segensreiche Einrichtung angesehen wird, welche sie in der That ist. Wenn im Coriolan 1, 3, 60 Volumnia von ihrem Enkel sagt: „Er möchte lieber Schwerter sehn und eine Trommel hören, als auf seinen Schulmeister acht geben“ und Valeria dazu bemerkt: „Auf mein Wort, seines Vaters Sohn“, so ist der

Nachdruck auf die Vorliebe für Schwerter und Trommel zu legen, nicht auf die Abneigung gegen den Lehrer; denn die letztere zeigen bei Shakespeare, wie im Leben, auch Kinder unkriegerischer Väter. In jener berühmten Scene in „Wie es euch gefällt" (2, 7), in welcher Jacques die Welt mit einer Bühne vergleicht:

Die ganze Welt ist eine Bühne
Und alle Fraun und Männer bloße Spieler,
Sie treten auf und gehen wieder ab,
Und einer spielt im Leben viele Rollen
Durch sieben Acte hin,

wird uns als Spieler im zweiten Acte (V. 145) vorgeführt

Der weinerliche Bube, der mit Bündel
Und glattem[1]) Morgenantlitz, wie die Schnecke,
Ungern zur Schule kriecht.

Einen ähnlichen Gedanken hatte Shakespeare schon früher im Romeo 2, 2, 156 ausgesprochen:

Wie Knaben aus der Schul', eilt Liebe hin zum Lieben;
Wie Knaben an ihr Buch, wird sie hinweg getrieben.[2])

Es ist zu befürchten, daß damals noch weniger, als heute, alle Lehrer den trefflichen pädagogischen Grundsatz befolgt haben werden, den Desdemona im Othello 4, 2, 111 ff. ausspricht:

Wer die jungen Kinder lehrt,
Thut es mit Freundlichkeit und leichter Arbeit.

Mit welchen Empfindungen geht aber gar ein Kind in die Schule, dessen Gewissen nicht rein ist! Unter den Zeichen des Verliebtseins, die Flink in den beiden Veronesern 2, 1 aufzählt, befindet sich Z. 32 auch: „seufzen, wie ein Schuljunge, der seine Fibel verloren hat."[3]) Das Schulkind mit seiner Angst vor der Ruthe

---

[1]) *shining* ist doch wohl „frisch gewaschen", „so gewaschen, daß es glänzt". Dingelstedt „frischem".

[2]) *Love towards love, as schoolboys from their books,*
But love from love, toward school with heavy looks.
Es scheint unmöglich, die zwei elliptischen Verse Shakespeare's ganz befriedigend in zwei reimenden deutschen Versen wiederzugeben. Jordan macht vier daraus:
Ach, umgekehrt, wie Knaben hin zur Schule
Verdrossen ziehn, heraus sich freudig drängen,
So hebt die Liebe hin zur süßen Buhle
Gar stolz ihr Haupt und läßt es heimwärts hängen.

[3]) *To sigh, like a school-boy that had lost his ABC;* vgl. John 1, 1, 197
And then comes answer like an Absey book.

wird, wie hier, so auch sonst in Vergleichen verwendet.[1]) So ruft Gloucester in Heinrich V. 1. Theil 1, 1, 35 f. dem Bischof von Winchester zu:

> Ihr mögt nur einzig einen weib'schen Prinzen,
> Den ihr, wie einen Schüler, meistern könnt.

Und in Richard II. 5, 1, 29 mahnt die Königin ihren entthronten Gemahl:

> Der Löwe streckt die Klaue sterbend aus,
> Zerreißt noch, wenn sonst nichts, die Erd' aus Wuth,
> Daß er besiegt ist: und du willst, wie Kinder,[2])
> Die Strafe mild empfahn, die Ruthe küssen
> Und kriechen vor der Wuth mit schnöder Demuth,
> Da du ein Löwe bist, der Thiere Fürst?

In der Widerspenstigen Zähmung endlich 3, 1, 18 ff. erklärt Bianca, als Lucentio in der Maske ihres Sprach- und Hortensio in der ihres Musiklehrers sich streiten, wer ihr zuerst Unterricht geben solle:

> Ich bin kein Schulkind, das die Ruthe kriegt,
> Ich will mich nicht an Zeit und Stunde binden,
> Ich nehme Unterricht, wann mir's gefällt.

Wußte Shakespeare, wie wir sahen, wie ungern die Kinder meist in die Schule gehen, so war er auch im Stande, die Freude derselben über den Schulschluß zu würdigen.[3]) Er schildert in Heinrich IV. 2. Theil 4, 2, 103 ff. die Befriedigung der Rebellen bei ihrer Entlassung durch den Mund Lord Hastings' so:

> Wie junge losgejochte Stiere nehmen
> Sie ihren Lauf nach Ost, West, Süd und Nord,
> Oder, wie eine aufgehobne Schule,
> Stürzt jeder sich zum Spielplatz und nach Haus.

Spiele der Kinder finden wir bei Shakespeare freilich verhältnißmäßig selten erwähnt.[4]) Im Wintermärchen 2, 1, 103 kommt der „Kreisel“ oder, wie man in Berlin sagt, „Triesel“, vor.

---

[1]) Cäsar 5, 1, 61 wird Octavius von Casca *a peevish school-boy* genannt, was wohl nicht „ein launisch Bübchen“ meint, wie Schlegel übersetzt, sondern „ein dummer Junge“.

[2]) *pupil-like* genauer „Schulbuben gleich“, wie Viehoff übersetzt.

[3]) Man vgl. auch die S. 15 citirte Stelle aus Romeo.

[4]) „Nur einen Gegenstand gibt es, bezüglich dessen Shakespeare eine mangelhafte Kenntniß besessen zu haben scheint, weil er allem Anschein nach keinen Sinn dafür besaß, das sind Karten- und andere Spiele“, Elze S. 473.

Wenn ich mich irre,
Im Fundament, worauf ich baue, ist
Der Erdball eines Knaben Kreisel[1]) nicht
Im Stand zu tragen.

Ferner wird im Kaufmann von Venedig 1, 1, 140 ff. der Flitzbogen erwähnt:

In meiner Schulzeit, wenn ich einen Bolzen
Verloren hatte, schoß ich seinen Bruder
Von gleichem Schlag den gleichen Weg; ich gab
Nur besser acht, um jenen auszufinden,
Und beide wagend fand ich beide oft.

Daß das Aufspüren von Vogelnestern auch zu Shakespeare's Zeit ein Vergnügen der Schuljugend war, ersehen wir aus „Viel Lärm um nichts“ 2, 1, 227. „Don Pedro. Was hat er sich denn zu Schulden kommen lassen? Benedict. Genau das Vergehen eines Schulknaben, der, voller Freuden über ein gefundenes Vogelnest es seinem Kameraden zeigt, und dieser stiehlt's ihm weg.“

Sehr oft kommen bei Shakespeare Erinnerungen an die Schulzeit vor, namentlich an während derselben geschlossene Freundschaft. So urtheilt Brutus im Cäsar 1, 2, 299 von Casca:

Was für ein plumper Bursch ist dies geworden!
Er war voll Feuer als mein Schulgenoß.

Im Wintermärchen 1, 1, 24 ff. heißt es von dem König von Sicilien und dem von Böhmen: „Sie wurden in der Kindheit mit einander auferzogen, und da wurzelte eine solche Liebe zwischen ihnen, daß sie jetzt wohl Zweige treiben muß.“ Eine Schilderung[2]) ihres unbefangenen Knabenlebens gibt der eine von ihnen auf Wunsch der Gemahlin des andern (1, 2, 60 ff.).

Hermione. Kommt, erzählt mir
Von meines Herrn und euren Knabenstreichen;
Ihr wart wohl muntre Herrchen?
Polyxenes. Schöne Fürstin,
Zwei Buben, die nicht weiter vorwärts dachten,
Als, solch ein Tag, wie heut, sei morgen auch,
Und daß wir ewig Knaben bleiben würden.
Hermione. War nicht mein Herr der ärgste Schalk von beiden?

---

[1]) *A school-boy's top.*

[2]) Sie ist ganz Shakespeare's Eigenthum. In der Quelle fand er nur: *Egistus, king of Sycilia, who in his youth had bene brought up with Pandosto, desirous to shewe that neither tracte of time nor distance of place could diminish their former friendship* u. s. w. Delius, Sh.'s W. I³, 522.

Polyxenes. Wir waren Zwillingslämmern gleich, die blökend
Im Sonnenscheine mit einander spielen;
Nur Unschuld tauschten wir für Unschuld; kannten
Des Unrechts Lehre nicht, noch träumten wir,
Man thäte Böses.

Eine andere Freundschaft von der Schule her kommt im Cäsar vor. Als Brutus nach der Niederlage seiner Sache bei Philippi entschlossen ist zu sterben, wendet er sich an Volumnius 5, 5, 26 ff.[1]) mit den Worten:

Volumnius, wir gingen in die Schule
Zusammen, wie du weißt. Ich bitte dich
Um jener unsrer alten Liebe willen:
Halt du mein Schwert, indeß ich drein mich stürze.

Aehnlich gibt Hamlet 2, 2, 293 ff. seinen Bitten, Rosenkranz und Güldenstern gegenüber, Nachdruck: „Ich beschwöre euch bei den Rechten unsrer Schulfreundschaft[2]), bei der Eintracht unserer Jugend“ u. s. w. Auch Helena im Sommernachtstraum 3, 2, 198 ff. mahnt Hermia an ihre gemeinschaftliche Schulzeit:

Sind alle Heimlichkeiten, die wir theilten,
Der Schwestertreu' Gelübde, jene Stunden,
Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
Weil sie uns schied: o alles nun vergessen?
Die Schulgenossenschaft, die Kinderunschuld?

Helena schildert dann weitläufig ihr früheres Zusammenleben:

So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung Eins;
Zwei holde Beeren einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch ein Herz.

Doch hindert sie das nicht, von ihrer damaligen Freundin und etzigen Nebenbuhlerin bald darauf zu behaupten:

O sie hat arge Tück' in ihrem Zorn.
Sie war 'ne böse Sieben in der Schule
Und ist entsetzlich wild, obschon so klein.

Aber nicht nur die Schulfreundschaft von Mädchen, auch die von Männern geht gelegentlich in die Brüche. Muß es doch Hamlet erleben, daß Rosenkranz und Güldenstern sich von dem verbreche-

---

[1]) Hier folgt Shakespare Plutarch (ed. Leo 1077): *at length he came to Volumnius himselfe, and speaking to him in Greeke, praied him for the studies sake, which brought them acquainted to gether, that he would help him to put his hand to his sword, to thrust it in him to kill him.*

[2]) *Fellowship,* aber die Uebersetzung ist sachlich berechtigt, wie 3, 4, 203 zeigt.

rischen König als Werkzeuge gegen ihren Schulfreund verwenden lassen (3, 4, 203 f.):

Meine Schulgesellen,
Die beiden, denen ich, wie Nattern[1]), traue.

Auf eine eigenthümliche Sitte, über die ich keine Auskunft finden konnte, wird in „Maß für Maß“ 1, 5, 47 angespielt:

Lucio. So, ist sie eure Muhme?
Isabella. Durch Wahl: wie Schülerinnen Namen tauschen
In liebevollem Tändeln.

Besonders lebhaft sind im 2. Theil Heinrich IV. die Erinnerungen Schaals an seine vor mehr, als 50, Jahren (3, 2, 224) in Clement's Inn verlebte Studienzeit. Sie geben gewiß ein treues Bild von dem, was die jungen Leute vorzugsweise trieben, welche von ihren Vätern zum Rechtsstudium nach London geschickt wurden. Daß Falstaff Z. 325 ff. ihn der Lüge beschuldigt („Lieber Gott, was wir alten Leute dem Laster des Lügens ergeben sind! Dieser schmächtige Friedensrichter hat mir in einem fort von der Wildheit seiner Jugend vorgeschwatzt ... und um's dritte Wort eine Lüge, dem Zuhörer richtiger ausgezahlt, als der Tribut dem Großtürken“), das braucht uns nicht zu kümmern. So unschuldig sind Schaals Erinnerungen (3, 2, 15 ff.) nicht, wie diejenigen der beiden Freunde im Wintermärchen. Sehr komisch aber ist es, wie Schaal auf die Schilderung der tollen Jugendzeit plötzlich eine die prosaische Gegenwart betreffende Bemerkung folgen läßt.

Schaal. Ich war auch einmal in Clemens-Hof, wo sie, denke ich, noch von dem tollen Schaal sprechen werden.

Stille. Ihr hießet damals der muntere Schaal, Vetter.

Schaal. Beim Element, ich hieß, wie man wollte, und ich hätte auch gethan, was man wollte, ja, wahrhaftig, und das frisch weg. Da war ich, und der kleine Johann Deut aus Staffordshire und der schwarze Georg Kahl und Franz Nagebein und Wilhelm Quaake, ein Cotswolder — es gab seitdem keine vier solche Haudegen in allen den Rechtshöfen zusammen .... Damals war Hans Falstaff, jetzt Sir John, ein junger Bursch und Page bei Thomas Mowbray, Herzog von Norfolk ... Ich habe ihn am Thore des Kollegiums dem Skogan ein Loch in den Kopf schlagen sehn, da er ein Knirps, nicht so hoch, war; grade denselben Tag schlug ich mich mit einem gewissen Simson Stockfisch, einem Obsthändler, hinter Gray's Hof. O die tollen Tage, die ich hingebracht habe! und wenn ich nun sehe, daß so viele von meinen alten Bekannten todt sind!

---

[1]) Seeger genauer: „wie Nattern mit dem gift'gen Zahn“. *Adders fang'd*, denen die Giftzähne noch nicht ausgezogen sind.

Stille. Wir werden alle nachfolgen, Vetter.
Schaal. Gewiß, ja, das ist gewiß. Sehr sicher! sehr sicher! Der Tod, wie der Psalmist sagt, ist allen gewiß, alle müssen sterben. Was gilt ein gutes Paar Ochsen auf dem Markt zu Stamford?

Ferner 3, 2, 206 ff.:

Schaal. O Sir John, erinnert ihr euch noch, wie wir die ganze Nacht in der Windmühle auf St. Georgenfeld zubrachten?
Falstaff. Nichts weiter davon, lieber Herr Schaal, nichts weiter davon.
Schaal. Ha, das war eine lustige Nacht ...... Ach, Vetter Stille, wenn du das gesehen hättest, was dieser Ritter und ich gesehen haben! He, Sir John, habe ich recht?
Falstaff. Wir haben die Glocken um Mitternacht spielen hören, Herr Schaal.
Schaal. Ja, das haben wir, das haben wir, das haben wir; meiner Treu, Sir John, das haben wir! Unsere Parole war: He, Bursche! Kommt, laßt uns zu Tisch gehn, laßt uns zu Tisch gehn. O über die Tage, die wir gesehen haben! Kommt, kommt!

Endlich Z. 300 erzählt Schaal noch, daß er während seines Aufenthaltes in *Clement's Inn* Sir Dagonet, den Narren am Hofe Arthurs, in einem Schauspiel dargestellt habe.[1])

Was wird wohl den Friedensrichter sein Sohn Wilhelm in London kosten, da er schon über die Ausgabe in Oxford klagt?

Wir haben jetzt nur noch die Schulmeister bei Shakespeare zu betrachten. Es ist begreiflich, daß uns diese vom Dichter vorzugsweise von der komischen Seite gezeigt werden. Daß der lächerlich aufgeputzte Malvolio mit einem Schulmeister verglichen wird, ist bereits erwähnt.[2]) Für die einzigen zwei Schulmeisterfiguren, die Shakespeare einigermaßen ausgeführt hat, hat man die Originale in zwei Lehrern Stratfords finden wollen.[3]) Thomas Hunt, der wahrscheinlich 1572—77 des späteren Dichters Lehrer war, soll zu dem Bilde des Holofernes in „Liebes Leid und Lust" gesessen haben.[4]) Holofernes[5]) ist über die Maßen von sich ein-

[1]) Vgl. oben S. 12. Das 5. Kapitel in dem oben S. 13, Anm. 2 citirten Buche von Pearce handelt von *Inns of Court Masques* S. 81—113.

[2]) S. 7.

[3]) Elze S. 42 f.

[4]) Es ist dies eine von den vielen ganz willkürlichen Annahmen, zu denen die Erklärer des Dichters in Ermangelung verbürgter Nachrichten immer wieder greifen. Andere wollen in Holofernes lieber eine Satire auf John Florio sehen.

[5]) Den Namen hat Shakespeare wahrscheinlich Rabelais entlehnt, bei dem ein Pedant Holofernes als erster Erzieher des Gargantua vorkommt (I. ch. XIIII *De faict, l'on luy enseigna vn grand docteur sophiste, nommé maistre Thubal Holoferne, qui luy aprint sa charte si bien qu'il la disoit par cueur au rebours, & y fut cinq ans & troys mois, puis luy leut Donat,* etc.). S. Malone, Varior. Ed. 1821

genommen und auf seine Kenntnisse und Fertigkeiten eingebildet. Welche Eitelkeit liegt in der Art, wie er ein Lob wegen seines dichterischen Talentes scheinbar zurückweist (4, 2, 67 ff.): „Dies ist eine Gabe, welche ich besitze, einfach, einfach! . . . Aber die Gabe ist gut bei denen, so sie scharf haben, und ich bin dankbar dafür.“ Freilich mußte ihm der Weihrauch, den ihm der beschränkte Pfarrer Sir Nathaniel beständig streut, zu Kopfe steigen. Jeden Augenblick dankt der letztere Gott dafür, daß er ihm und seiner Gemeinde den Holofernes geschenkt. „Herr, ich preise Gott für euch, und das können meine Pfarrkinder gleichfalls; denn ihre Söhne werden gut von euch angeleitet und ihre Töchter nehmen bedeutend zu unter euch. Ihr seid ein fürtreffliches Glied des Gemeinwesens“ (4, 2, 75 ff.). Oder ein anderes Mal (5, 1, 2 ff.): „Ich preise Gott für euch, Herr. Eure Gründe bei Tisch waren scharf und sententiös“ u. s. w. Wenn der Schulmeister ein paar gezierte Worte in dem noch später zu besprechenden Jargon hören läßt, so ruft der Pfarrer bewundernd aus (4, 2, 8 ff.): „In der That, Magister Holofernes, die Epitheta sind lieblich variiret, eines Gelehrten würdig, um das wenigste zu sagen.“ Holofernes deklamirt ein läppisches Gedicht aus dem Stegreif, und Sir Nathaniel ist sofort mit dem Ausruf: „Ein rares Talent“ (4, 2, 64) bei der Hand. Münzt der erstere ein abgeschmacktes Wort, so begrüßt es der letztere freudig mit einer Bemerkung, wie (5, 1, 17): „Ein höchst besonderes und rares Epitheton“, und schreibt es sich in sein Notizbuch.

So findet man es begreiflich, daß der Schulmeister sich geradezu erlaubt, den Pfarrer zu protegiren (4, 2, 158): „Ich dinire heute bei dem Vater eines meiner Zöglinge, wo, wenn es euch gefallen sollte, vor dem Mahle die Tischgenossen mit einem *gratias* zu erbauen, ich gemäß dem Privilegio, dessen ich bei den Eltern des vorerinnerten Kindes oder Zöglings genieße, euer *benvenuto* zu gewährleisten mich unterfange.“ Ja, Holofernes hält sich sogar über das Latein seines Bewunderers auf an einer Stelle, deren Ueberlieferung leider fehlerhaft ist, so daß wir das Versehen des Pfarrers nicht genau kennen, welches den Schulmeister zu dem Ausruf veranlasst (5, 1, 31): „Priscian[1]) ein wenig geschrammt. Mag passiren!“ Er läßt ferner Sir Nathaniel ein Gedicht vor-

---

4, 483; Dunlop, Gesch. der Prosadichtungen, übertragen von Liebrecht S. 326; König, Jahrb. 9, 217. Malone nahm an, daß in Sh.'s Holofernes Rabelais' Holoferne und Janotus de Bragmardo (I. ch. XVII ff.) vereinigt seien.

[1]) Vgl. S. 8, Anm. 2.

lesen, um ihm dann zu sagen (4, 2, 123): „Ihr findet nicht die Apostropha's und so verfehlet ihr den Accent." Er fragt später scheinbar ganz arglos in Bezug auf eben diese Verse (4, 2, 157): „Gefielen sie euch, Sir Nathaniel?" und, als nun der letztere antwortet: „Bewunderungswürdig gut, was die Schreibart belangt", so macht sich Holofernes anheischig nachzuweisen, „daß diese Verse sehr ungelahrt sind, schmeckend weder nach Poesie, noch nach Witz, noch nach Erfindung."

Zu dem Charakter des Holofernes stimmt vortrefflich die Ziererei in seinen Reden, die theils in der Vorliebe für ungewöhnliche Ausdrücke gelehrten Ursprungs und in der directen Einmischung lateinischer Vocabeln und Phrasen, theils in der Anhäufung von Wörtern zur Bezeichnung desselben Begriffs besteht. Gleich die ersten Sätze, die wir von ihm hören, können als Probe dienen (4, 2, 3 ff.): „Der Hirsch war, wie ihr wißt, *sanguis:* in vollem Blut; reif, wie ein Königsapfel, der da hängt, wie ein Juwel im Ohre *coeli,* des Himmels, des Sternenzeltes, des Firmamentes und sogleich wie ein Holzapfel fällt auf das Antlitz *terrae,* des Bodens, des Landes, der Erde." Oder nehmen wir noch die Characteristik Armados durch Holofernes (5, 1, 10): „*Novi hominem tamquam te.* Sein Humor ist erhaben, sein Discurs peremptorisch, seine Zunge gefeilet, sein Auge ambitiös, sein Gang majestätisch und sein allgemeines Betragen eitel, lächerlich, thrasonisch. Er ist zu gesucht, zu geschniegelt, zu affectiret, zu seltsamlich, gleichsam zu peregrinös möcht' ich sagen."[1])

---

[1]) In den Eklogen des Carmeliters Baptista Mantuanus haben wir wohl nach Shakespeare's Absicht das Lieblingsbuch des Holofernes zu sehen. Er citirt 4, 2, 95 den Anfang der ersten *Fauste, precor, gelida quando pecus omne sub umbra Ruminat* mit dem Zusatz: „O guter alter Mantuaner; ich kann von dir sagen, wie der Reisende von Venedig: *Vinegia, Vinegia, Chi non ti vede non ti pregia.* Alter Mantuaner, alter Mantuaner, wer dich nicht versteht, liebt dich nicht." Dieses Lob im Munde des Holofernes bedeutet gewiß Tadel im Sinne Shakespeare's, auf dessen Seite ich mich ohne Bedenken stelle, da die bukolischen Gedichte des Mönches trotz aller sprachlichen Gewandtheit nicht nur des rechten poetischen Lebens ermangeln, sondern auch vielfache Rohheiten und lächerliche Geschmacklosigkeiten zeigen. Ich begnüge mich damit, zwei Stellen zu citiren. IV, 87 *Dum vado ad ventrem post haec carecta levandum, Jane, meum tu coge pecus, ne vitibus obsit.* I, 6 ff. erzählt ein Hirt, wie er zu seiner Frau kam, und fängt so an: *Hic locus, haec eadem, sub qua requiescimus, arbor Scit, quibus ingemui curis, quibus ignibus arsi Ante duos vel, ni memini male, quattuor annos.* Falls, wie man vermuthet hat (*Drake, Shakespeare and his Times,* Pariser Ausgabe, 1843, S. 13), Shakespeare die Eklogen des Mantuaners schon als Schüler kennen gelernt hat, wird er gewiß schon bei dieser Stelle über ihn gelacht haben.

Man begreift auch, daß Holofernes seine Verse 4, 2, 56 ff. durch reichliche Alliteration schmückt: „Ich will in etwas den Anfangsbuchstab in Obacht nehmen; denn es zeuget von Gewandtheit:

Die späh'nde Schöne schießt und spießt mit spitz'gem
Speer den Spießer" u. s. w.[1])

Endlich wundert man sich durchaus nicht über die orthoepische Marotte des Schulmeisters, nach welcher er Buchstaben gesprochen verlangt, die damals schon allgemein stumm waren oder sogar auf englischem Boden nie zu hören gewesen sind. Die hier in Betracht kommende Stelle 5, 1, 21 ff. ist zum Theil unübersetzbar (ein Verdeutscher muß etwas einigermaßen ähnliches erfinden), und ich bin deshalb gezwungen auf den englischen Text einzugehen. Das Wort für „Schuld" schreibt die neuenglische Orthographie *debt,* gesprochen aber wird das *b* nicht. In mittelenglischer Zeit schrieb man, wie man sprach, *dette:* das Wort ist das altfranzösische *dette,* welches das Neufranzösische in der Schreibung beibehalten hat, während freilich das *e* am Ende für die Aussprache verstummt ist. Auch im Neuenglischen verstummte regelmässig ein älteres unbetontes End-*e* bei mehrsilbigen Wörtern, und somit zeigt die neuenglische Aussprache von *debt* das Wort durchaus in der zu erwartenden Form. Bei der englischen Orthographie hat man sich aber leider mehrfach durch pseudo-historische Gesichtspunkte auf Abwege leiten lassen. Einem Engländer, der Latein verstand, konnte es nicht entgehen, daß was man bisher *dette* oder *dett* geschrieben, identisch sei mit dem lateinischen *debita,* aus welchem eben altfrz. *dette* entstanden. Nun schrieb man aber auch *lamb* nach alter Tradition, obgleich man nur noch *lam* sprach: so glaubte man auch *debte* oder *debt* mit einem stummen *b* am besten zu schreiben. Jetzt kommt aber Holofernes und verlangt, daß man das *b* auch spreche. Ebenso verdrießt es ihn, daß der nämliche Consonant in *doubt* stumm sei, was natürlich auch vollständig in Ordnung ist, da dieses im Mittelenglischen *douten* (*ou* gesprochen, wie im Französischen) lautete und dieses das frz. *douter* ist, welches seinerseits freilich aus dem lateinischen *dubitare* stammt.[2]) Holofernes tadelt ferner *abominable*

---

[1]) Dagegen hält es schwer zu glauben, daß die beiden reizenden Lieder vom Frühling und vom Winter wirklich von Holofernes und Sir Nathaniel verfaßt worden seien, wie Armado 5, 2, 895 behauptet. Sie müssen dann allen ihren gelehrten Plunder vergessen haben.

[2]) Weder Hertzberg noch Simrock ist es gelungen, ein Beispiel aus dem Deutschen zu finden, das ganz analog wäre. Ich schlage vor: „Karakter, während er sagen sollte Charakter; Krist, während er sagen sollte Christ".

ohne *h*, obwohl dies die richtige Form ist, da die jetzt gänzlich veraltete Schreibung *abhominable* ihr *h* nur einer zwar früh nachweisbaren, aber doch ganz falschen Herleitung von lat. *homo* verdankt.[1]) Natürlich beschränkt sich Holofernes' Marotte nicht auf den romanischen Bestandtheil des Englischen. Die Entwickelung der englischen Laute schulmeisterlich kühn ignorirend verlangt er in *calf* und *half*, die man damals *kauf* und *hauf* sprach, noch *al* zu hören und ebenso das bereits verstummte *gh* in *neighbour*.[2])

Nun stelle man sich noch das Aeußere des Holofernes vor. Da er als Judas Maccabäus auftritt, behaupten 5, 2, 612 ff. die verschiedenen Zuschauer, er hätte gar kein Gesicht; sein Kopf sei ein Guitarrenkopf[3]), ein Nadelkopf, ein Todtenkopf auf einem Siegelring, ein abgegriffenes Gesicht auf einer alten Römermünze, Cäsars Degenknopf, ein knöcherner Pfropfen an einem Pulverhorn[4]) u. dgl. Wie viel wir auch als Uebertreibung abziehen wollen, so bleibt doch noch immer genug übrig, um in uns die Vorstellung eines wenig schönen und angenehmen Gesichtes zu erwecken.

Komisch ist auch Sir Hugh Evans, aber in ganz anderer Weise. Während wir Holofernes als ein eingebildetes pedantisches Scheusal nur auslachen, können wir nicht umhin den Schulmeister in den Lustigen Weibern als eine trotz aller Absonderlichkeiten kreuzbrave Seele von Herzen zu lieben. Es ist vermuthet worden, daß das Original des Sir Hugh der Stratforder Lehrer (spätestens von 1577 an) Thomas Jenkins war.[5]) Sir Hugh, der nicht bloß Schulmeister, sondern auch Geistlicher ist, greift bedeutender, als Holo-

---

[1]) Mit Recht (abgesehen von „sie" st. „er") übersetzt Simrock: „Solches ist abhominabel, welches sie sprechen würden abominabel". Hertzberg braucht „scheusälig" und „scheußlich".

[2]) *Calf* und *half* ersetzt Hertzberg passend durch „hieng" und „gieng", Schreibungen, die historisch vollständig berechtigt und auch noch nach der officiellen Schulorthographie wenigstens gestattet sind. Freilich decken sich die Fälle nicht ganz, da es sich im Englischen um Vocal und Consonant, im Deutschen nur um den Vocal handelt. Für *neighbour* bietet sich wie von selbst „Nachbar" st. „Nachbauer" (vgl. Grimm, Wörterb. 7, 22), obwohl in dem englischen Worte ein Consonant des ersten Theiles verstummt, im Deutschen dagegen ein Vocal des zweiten Theiles entstellt ist.

[3]) *cittern-head.* Hertzberg „Geigenkopf", Simrock „Haubenkopf". König, Jahrb. 9, 217, vergleicht *visaige de rebec* aus Rabelais.

[4]) Hertzberg ungenau „eine hörnerne Fratze auf einem Flaschenstöpsel".

[5]) Elze S. 42 f.; vgl. S. VII. Ich glaube auch hieran nicht; denn ich kann nicht einmal Elze's Behauptung zugeben, daß Th. Jenkins, „wie sein Name verräth, ein Wälschmann war". War denn Miss Evans (= George Eliot) eine *Welshwoman*?

fernes, in den Gang des Stückes ein. Er ist ein unverkennbarer Walliser und muß deshalb im Guten und im Bösen allerlei Spott über sich ergehen lassen. Pistol 1, 1, 164 bezeichnet ihn als „Gebirgsfremdling.“[1]) Sehr zahlreich sind die Epitheta, die Sir Hugh von Sir John Falstaff wegen seiner Heimat erhält, auf deren Bergen viele Ziegen[2]) weideten, und die wegen ihrer Käsefabrikation[3]) und Wollenindustrie berühmt war. „Muß mich“, ruft Sir John 5, 1, 145 ff., da er im Kostüm des Jägers Herne von allen, darunter auch von Sir Hugh, gehöhnt wird, „muß mich auch eine wälsche Ziege plagen?[4]) Muß ich eine Narrenkappe von Fries aufsetzen? Es ist Zeit, daß ich an einem Stücke gerösteten Käse ersticke“, oder Z. 171: „Ich bin außer Stande dem wälschen Flanell mit einer Antwort zu dienen.“ Immer wieder wird ihm vorgehalten, wie er das Englische mißhandelt. „Muß ich es erleben“, meint Falstaff 5, 4, 150, „muß ich es erleben, mich hänseln zu lassen von einem, der das Englische radebrecht?“ Auf die Aufforderung Sir Hugh's: „Lascht ap von Eifersuchten, ich pitte euch“, erwidert der bereits curirte Herr Flut 5, 4, 141: „Ich will nie wieder an meiner Frau irre werden, bis du im Stande bist, in gutem Englisch um sie zu werben.“ Da sich Evans und der französische Doctor Cajus mit den Waffen in der Hand gegenüber stehen, ruft der Wirth 3, 1, 78 ff.: „Entwaffnet sie und laßt sie reden; laßt sie ihre Haut heil halten und unser Englisch zerhacken.“ Sir Hugh's wallisischer Accent ist so unverkennbar, daß in der letzten Scene Falstaff, der noch bestimmt glaubt, daß wirkliche Elfen an Herne's Eiche ihr Wesen treiben, nach einer Rede des wallisischen Teufels, wie Frau Flut 5, 3, 13 den vermummten Evans nennt — daß da der dicke Ritter mit dem ihm eigenen Humor, der ihm auch in unangenehmen Lagen nur selten ausgeht, wünscht 5, 5, 85 ff.:

> Behüte Gott mich vor dem wälschen Elfen,
> Daß er mich nicht verhext in ein Stück Käse.

---

[1]) Aehnlich nennt derselbe Pistol in Heinrich V. 5, 1, 37 einen anderen Walliser, Fluellen, „Bergjunker“.

[2]) Vgl. Henry V. 5, 1, 29 Pist. *Not for Cadwallader and all his goats.* Schlegel übersetzt ungenau: „Nicht um Cadwallader und seine Gemsen“.

[3]) Daher ißt Sir Hugh auch gern Käse: „Ich will meinem Essen ein Ende machen, es kommen nun Apfel und Käse“ 1, 2, 12 f.

[4]) Auf dieser Stelle beruht wohl Thümmel's Bemerkung (Jahrb. XVI, 358), daß Sir Hugh „das Englische . . . nach Falstaff's Ausdruck hermeckert“. Das liegt aber in Sir John's Worten nicht.

Hier ist der Accent allein wälsch; denn die Wörter, die Sir Hugh auswendig gelernt hat, zeigen nicht die massenhaften Fehler, die er sich sonst zu Schulden kommen läßt. Uebrigens halten ihn seine eigenen Todsünden gegen den Geist des Englischen keineswegs ab, weit geringere sprachliche Versehen Ungebildeter augenblicklich zu corrigiren[1]).

Wie in diesen Fällen, so hält Sir Hugh auch sonst niemals mit seiner Meinung zurück. Oft versteht er nicht einmal, worum es sich handelt, und dennoch macht er seine Bemerkungen. Wenn ihn die Sache auch gar nichts angeht, muß er doch reden. Ob er loben kann oder tadeln muß, ist ihm ganz gleich. Er mischt sich in alles nicht nur redend, sondern auch handelnd. So läßt er es sich angelegen sein, eine Vermählung zwischen Schmächtig und Anna Page herbeizuführen. Er begnügt sich nicht damit, ihren Vater dafür günstig zu stimmen, sondern sucht auch auf das Mädchen selbst einzuwirken und wendet sich zu diesem Zwecke an ihre Freundin, Frau Hurtig, die Wirthin des Dr. Cajus. Dieser hat aber selbst Absichten auf Anna und fordert, als er einen Abgesandten Sir Hugh's in seinem Hause findet, voller Wuth den „schäbigen Ans Aff von Priester", wie er ihn (1, 3, 115) nennt, zum Zweikampf. Indessen wird durch die Politik des Wirthes jedes Blutvergießen verhindert. Freilich hätte man vermuthen sollen, daß Evans die Forderung überhaupt nicht annehmen, sondern sich mit seinem Gegner gütlich abfinden würde. Bei dem Streite zwischen Schaal und Sir John Falstaff erklärt er unaufgefordert 1, 1, 30: „Wenn Sir John Falstaff Unkebührlichkeite gegen euch begange hat, so bin ich von die Kirche und will kern meine Nächstenliebe thun und Verkütigunge und Verkleichunge zwischen euch machen." „Kute Worte, Sir John", mahnt er diesen 1, 1, 123. Ihm selbst aber fällt es nicht ein, dem Doctor Cajus „kute Worte" zu geben, er sagt vielmehr von ihm 3, 1, 67: „Er ist ein Schuft..., ein schuftiger Memme, wie ihr nur wünschen könnt mit einem Pekanntschaft zu schließen." Als es aber dem Wirth gelingt, den Kampf zu hintertreiben, richtet sich Sir Hugh's Wuth gegen diesen. Er redet den Doctor jetzt so an 3, 1, 120 ff.: „Er hat uns zum Posse gemacht. Ich pitt' euch, taß wir Freunde sein, und wir wollen uns zusammen die Köpf brechen, taß wir gerochen sein an

[1]) So 1, 1, 179, wo Bardolph *his five sentences* st. *senses*, und 1, 1, 261, wo Schmächtig *dissolutely* st. *resolutely* sagt.

diese schäbige, grindliche Spitzenbub, den Wirth von Hoseband." Obgleich er aber 3, 3, 255 ff. noch einmal den Doctor daran erinnert, ist die Sache doch dann ganz vergessen. Ist daran Sir Hugh's Gutmüthigkeit schuld? Oder etwa die Einsicht, daß „das Schwert" und „das Wort" nicht zusammen passen (3, 1, 44)? Oder machte ihn vielleicht die Erinnerung an den eigenthümlichen Zustand friedfertig, in welchem er auf dem ihm vom Wirth angewiesenen Platze seinen Gegner erwartet hatte? Man ist zwar allgemein der Ansicht (2, 1, 217 f.): „Der Pfarrer spaßt nicht", und er hütet sich auch, vor irgend einem sterblichen Auge die geringste Furcht zu verrathen, aber, während in seinem Auftrage Simpel nach allen Richtungen späht, ob Dr. Cajus kommt, können wir den Zwiespalt seiner Seele aus seinen Worten und seinem Benehmen (3, 2, 11 ff.) erkennen: „Kott steh' mir bei! Wie bin ich voll Schrecklichkeit und voll Erzitterung der Seele! Ich werde fröhlich sein, wenn er seine Worte nicht halten thut. Wie schwergemüthlich ich pin. — Ich werte ihm seine Kläser um sein Schelmekopf schmeiße, wenn ich kute Kelegenheit zu tem Ting ersehe. Kott pehüte mir!" Um alle bangen Gedanken loszuwerden, fängt er an zu singen, mischt dabei aber Verse aus verschiedenen Liedern in unsinniger Weise durch einander, auch entschlüpft ihm dazwischen der Ausruf: „Ach Kott, ach Kott! ich pin sehr lustig zu weine!"

Mit ganzer Seele ist dagegen Sir Hugh bei einem Unternehmen, das eigentlich zu seiner Stellung als Pfarrer und Lehrer ebenso wenig paßt, wie ein Duell. Mit Freuden geht er auf den Plan ein, Falstaff in Feeenverkleidung zu foppen. Er nennt das 4, 4, 80 ff. „eine wunderbare Vergnügsamkeit und pietre Schelmenstück". Ungebeten erklärt er 4, 4, 68 ff.:

Ich will die Kinder kut Aufführung lehren,
Und ich will auch sein, wie Hansaff, den Ritter
Zu prennen mit mein Fackeln.

Er kann uns hier ebensowenig von der erziehlichen Seite, wie in dem schon[1]) besprochenen Examen (4, 1, 21 ff.) von der didactischen, als Musterpädagoge erscheinen. Holofernes wird gewiß nach beiden Seiten hin weit besser gewesen sein: allein wer möchte nicht unendlich lieber mit Sir Hugh, als mit Holofernes Umgang haben?

Nur mit wenigen Strichen gezeichnet ist die Figur des namenlos gelassenen[2]) Erziehers des Edmund, Grafen Rutland, in Hein-

[1]) Seite 8.

[2]) Holinshed ed. Ellis III 269: *The lord Clifford, perceiuing where the earle*

rich VI. 3. Theil 1, 3, 1 ff. Hier verbot die tragische Situation jedes komische Element. Der Erzieher, ein Geistlicher, fällt mit seinem Zögling dem „blutigen“ Clifford in die Hände. Dieser ruft ihm zu:

> Kaplan, hinweg! Dich schirmt dein Priesterthum,
> Allein die Brut von dem verfluchten Herzog,
> Von ihm, der meinen Vater schlug, — die stirbt.

Der Lehrer will aber seinem Schüler „Gesellschaft leisten“, doch Clifford hindert ihn daran, indem er ihn durch Soldaten mit Gewalt abführen läßt. Ohne Wirkung verhallen seine Worte:

> Ach, Clifford, morde nicht ein schuldlos Kind,
> Daß du verhaßt nicht wirst bei Gott und Menschen.

Einen ziemlich breiten Raum nehmen die Lehrer in der Widerspenstigen Zähmung ein, freilich sind es nur angebliche Lehrer. Fest entschlossen, seine jüngere Tochter Bianca nicht eher zu verheirathen, als bis er die böse Katharina an den Mann gebracht, will Baptista die erstere vom Verkehr mit jungen Männern ganz absperren (1, 1, 92 ff.).

> Und, weil ich weiß, sie hat am meisten Freude
> An Poesie, Musik und Instrumenten,
> Will ich in meinem Haus' ihr Lehrer halten
> Zur Bildung ihrer Jugend.

Hortensio, einer der vielen Verehrer der Bianca, findet in seinem Freunde Petrucchio unerwartet rasch einen Liebhaber für Katharina und bittet diesen (1, 2, 132):

> Stell mich, in ein schlicht Gewand verkleidet,
> Baptista vor als wohlerfahrnen Meister,
> Um Bianca in Musik zu unterrichten[1]).
> So schafft ein Kunstgriff mir Gelegenheit
> Und Muß', ihr meine Liebe zu entdecken
> Und unerkannt mich um sie zu bewerben.

---

of Rutland was conueied out of the field (by one of his fathers chapleins, and scholemaster to the same earle) and overtaking him, stabbed him to the heart with a dagger as he kneeled afore him. Sein Name findet sich aber bei Hall: *A prieste called Sir Robert Aspall, chappelain, and schole-master to the yong erle of Rutland.* Hier redet der Erzieher auch mit Clifford: '*Saue him*', *sayde his Chappelein*, '*for he is a princes sonne, and peraduenture may do you good hereafter*'. Aber Clifford ruft: '*By gods blode, thy father slew myne, and so wil I do the and all thy kyn*' und ersticht den Knaben, *and bad his Chappeleyn bere the erles mother and brother worde what he had done, and sayde.*

[1]) In *The Taming of a Shrew* stellt Valeria (= Tranio) einen Musiklehrer vor, um d[illegible] vester Kate zu beschäftigen, damit sie nicht die Cour-

Aber so schlau ist Lucentio ebenfalls. Er stellt sich einem dritten Anbeter der Bianca unter dem Namen Cambio als Lehrer vor, und dieser empfiehlt ihn dem Baptista (2, 1, 79 ff.) als „einen jungen Gelehrten ..., welcher lange Zeit in Rheims studirt" habe und „im Griechischen, Lateinischen und anderen Sprachen" wohlbewandert sei. Musik- und Sprachlehrer werden zu den jungen Damen geführt, aber es dauert nicht lange, so kommt Licio, wie sich Hortensio nennt, von Katharina zurück (2, 1, 143 ff.).

Bapt. Bringt's meine Tochter weit als Künstlerin?
Hort. Ich glaube, weiter bringt sie's als Soldat:
Vielleicht hält Stahl bei ihr, doch keine Laute.
Bapt. Kannst du sie nicht die Laute schlagen lehren?
Hort. Nein, denn sie hat die Laut' auf mir zerschlagen.
Ich sagt' ihr nur, sie nähm' die Griffe falsch,
Und bog zum Fingersatze ihr die Hand,
Als sie mit teuflisch bösem Geiste rief:
„Griffe nennt ihr's? Jetzt will ich richtig greifen",
Und schlug mich auf den Kopf bei diesen Worten,
Daß durch die Laut' er einen Weg sich bahnte.
So stand ich eine Weile ganz betäubt,
Wie durch's Halseisen, schaut' ich durch die Laute,
Sie aber rief und schalt mich „Lump'ger Fiedler"
Und „Klimperhans" und zwanzig Ekelnamen,
Als hätte sie's studirt mich recht zu schimpfen.

Licio soll nun nur noch der Bianca Stunde geben. Das ist ihm ganz recht, aber er kommt gegen den Sprachlehrer nicht auf. Während er in einer Ecke des Zimmers sein Instrument stimmt, benutzt sein Nebenbuhler eine Stelle aus Ovids Heroiden, um unter dem Schein einer Uebersetzung Bianca eine Liebeserklärung zu machen (3, 1, 31 ff.): „*Hac ibat* — wie ich euch schon sagte; *Simois* — ich bin Lucentio; *hic est* — Sohn des Vincentio in Pisa; *Sigeia tellus* — so verkleidet, um eure Liebe zu gewinnen" u. s. w. Und, indem Bianca scheinbar die Stelle nachzuübersetzen versucht, erhört sie ihn wenigstens soweit, daß sie schließlich sagt: „*celsa senis* — verzweifelt nicht". Hortensio kommt dann mit seiner Werbung in Form einer Erklärung der musikalischen Scala zu spät (3, 1, 79).

Das nennt ihr Scala? Geht, die mag ich nicht.

---

macherei bei den zwei jüngeren störe. Es geht ihm ähnlich, wenn auch nicht ganz so schlimm, wie dem Hortensio (*Shakespeare's Library* II, 2, 506—510). Der Sprachlehrer kommt in *The Taming of a Shrew* nicht vor.

Ein „Magister“, wie Tieck *Pedant* im Original übersetzt, spielt in der Widerspenstigen Zähmung den Vater des Lucentio. Man muß aber an der Richtigkeit dieses Ausdrucks zweifeln. Nur die Bühnenweisungen haben ihn. Als die fragliche Persönlichkeit durch Biondello angekündigt wird, heißt es allerdings (4, 2, 63 f.):

Ein Mercatant, Herr, oder ein Pedant;
Ich weiß nicht, was.

Aber, was dieser Mann dann von sich selbst berichtet, von seinen Reisen über Rom nach Tripolis (75 f.) und von den Florentiner Wechselbriefen (89), spricht dafür, daß die erste Vermuthung Biondellos das Richtige getroffen.[1])

Wohl aber tritt in Antonius und Kleopatra ein Schulmeister in einer etwas ungewöhnlichen Rolle auf (3, 11 [andere 9], 71; 3, 12 [10], 1 ff.). Antonius schickt nämlich an Octavius als Gesandten den Lehrer seiner Kinder, Euphronius.

Cäs. Der Bote des Antonius möge kommen;
Kennst du ihn?
Dol. 's ist der Lehrer seiner Kinder.
Wohl muß er arg gerupft sein, daß er euch
Von seiner Schwinge diese Feder schickt,
Er, der vor wenig Monden Kön'ge konnt'
Als Boten schicken.

Shakespeare folgt hier seiner Quelle.[2]) Zu erwähnen ist endlich noch Pinch oder verdeutscht Zwick aus der Komödie der Irrungen. Bei seinem ersten Auftreten bezeichnet ihn die Folioausgabe als einen Schulmeister (4, 4, nach 43)[3]). Indessen zeigt sich sonst nicht das Geringste, was diese Bezeichnung bestätigte. Er entspricht dem *medicus* bei Plautus und wird auch bei Shakespeare wiederholt „Doctor“ genannt (4, 4, 50. 126. 5, 1, 170), daneben aber auch „Beschwörer“ (4, 4, 50. 5, 1, 177; vgl. 5, 1, 242): seine Specialität

---

[1]) Ein anderer ähnlicher Fehler in einer Bühnenweisung der Folio unten Anm. 3. — In *The Taming of a Shrew* stellt den Vater des Aurelius (= Lucentio) ein Kaufmann vor; s. *Shakespeare's Library* II, 2, 520:

If that the marchant which thou toldst me of,
Will as he sayd go to Alfonsos house,
And say he is my father u. s. w.

vgl. *Phylotus the Marchant* p. 523.

[2]) *And because they* [Antonius und Cleopatra] *had no other men of estimation about them, for that some were fled, and those that remained, they did not greatly trust them: they were inforced to send Euphronius the schoolemaster of their children* North's Plutarch (ed. Leo) 1003.

[3]) *a Schoolemaster called Pinch.*

waren eben die Geisteskrankheiten, die man damals mit der Besessenheit des Neuen Testaments identifizirte und durch Austreiben des Teufels zu heilen versuchte, wie denn Zwick sich in der That so vernehmen läßt (4, 4, 57 ff.):

> Dir, Satan, der in diesem Manne haust,
> Gebiet ich: weiche meinem heilgen Spruch.
> Fahr' aus! Zurück in's Reich der Finsterniß!
> Bei allen Heiligen beschwör' ich dich!

Nun war ja das Teufelaustreiben eigentlich Sache der Geistlichen, und so stellt in „Was ihr wollt" der Narr dem als verrückt behandelten Malvolio gegenüber „Ehrn Matthias"[1]) den Pfarrer vor (4, 2, 2). Ein Schulmeister ist aber so zu sagen ein halber Pfarrer, und so erklärt sich die Bühnenweisung in der Folio.[2]) Aber immerhin ist man berechtigt, daran zu zweifeln, daß diese von Shakespeare herrührt, da wohl in diesem Falle unter den vielen Epithetis, mit denen Antipholus von Ephesus den Doctor Zwick bedenkt, ein auf seine Schulmeisterei bezügliches nicht fehlen würde. Es heißt da aber nur (5, 1, 237 ff.):

> Unter ihnen war
> Auch einer, Zwick, ein hagrer, hungriger
> Marktschreierischer Schuft, ein bloß Skelett,
> Ein fadenschein'ger Glücksprophet und Gaukler,
> Ein abgezehrt hohläugig dürft'ges Ding,
> Todt bei lebend'gem Leib. Der hämsche Sclav
> Gab sich wahrhaftig als Beschwörer[3]) aus u. s. w.

Ich bin am Schlusse. Goethe hat einmal[4]) treffend gesagt: „Shakespeare's Dichtungen sind ein großer, belebter Jahrmarkt." Ich habe es mir angelegen sein lassen, Sie auf gewisse Waaren aufmerksam zu machen, die bald in dieser, bald in jener Bude mehr versteckt, als ausgelegt, dem Blicke leicht entgehen können. Ich war gezwungen, Sie auf dem ausgedehnten Platze, den der Markt einnimmt, kreuz und quer, hin und immer wieder zurück zu führen und habe Sie dadurch gewiß alle ermüdet, hoffentlich aber nicht umsonst ermüdet.

---

[1]) *Sir Topas the Curate* im Original.

[2]) Steevens zu der Stelle bemerkt: *In many country villages the pedagogue is still a reputed conjurer. So in Ben Jonson's Staple of News* [3, 3, Ausgabe von Routledge 394 b]: '*I would have ne'er a cunning school-master in England, I mean a cunning man as a school-master; that is, a conjurer*', *etc.*

[3]) „Verschwörer" bei Hertzberg ist wohl bloß ein Druckfehler.

[4]) Shakspere und kein Ende I.

Jahresbericht vom 11. Juni 1882.

Vorgetragen

vom

Herrn Vicepräsidenten Freiherrn **von Loën.**

Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft tritt in ihr 18. Lebensjahr unter Verhältnissen, welche für eine wissenschaftliche Vereinigung als durchaus günstig bezeichnet werden müssen. Die Zahl der Theilnehmer blieb annähernd dieselbe, an Stelle austretender Mitglieder trat dieselbe Zahl neuer. Der buchhändlerische Vertrieb unseres Jahrbuches bewies fortdauernd, daß es auch von Nichtmitgliedern geschätzt wird.

Da die diesjährige General-Versammlung verspätet gegen frühere Jahre abgehalten wird, kam der 17. Band des Jahrbuches schon vorher zur Vertheilung. Eine dankenswerthe Beigabe ist das Gesammtregister und der Gesammt-Catalog der Bibliothek, in übersichtlicher Weise angefertigt und so praktisch eingerichtet, daß eine Ergänzung leicht thunlich ist. Beide Beilagen geben das sicherste Zeugniß von der Thätigkeit unserer Gesellschaft. Eine Durchsicht der reichen wissenschaftlichen Beiträge in den Jahrbüchern, ein Rückblick auf die ganze Thätigkeit des Vereins läßt uns die Verluste doppelt schwer empfinden, die unsere Gesellschaft gerade im vergangenen Vereinsjahre traf. Zwölf Mitglieder haben wir durch den Tod verloren, darunter langjährige hochberühmte Vorstandsmitglieder, die zum Theil seit der Gründung der Gesellschaft durch Wort und That ihre Zugehörigkeit fort und fort be-

wiesen. Wir verzeichnen hier den ersten Vorsitzenden der Gesellschaft Franz Dingelstedt, den Vicepräsidenten Freiherrn von Friesen, die Mitglieder des Vorstandes Marshall, Schöll und Hettner; neben der Betheiligung an der Leitung der Gesellschaft haben die Genannten durch manchen werthvollen Beitrag für das Jahrbuch sich hochverdient gemacht. Von den weiteren Mitarbeitern, die uns der Tod entriß, erwähnen wir Fortlage in Jena, Krauß in Zürich, Oehlmann in Dessau, Pabst in Dresden, Schwetschke in Halle. In der Geschichte unserer Gesellschaft wird das Andenken an diese hochverdienten Mitglieder fortleben. Neue Männer treten an ihre Stelle, mögen sie jenen nacheifern, dann ist die ehrenvolle Zukunft des Vereins gesichert.

Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar,

am 11. Juni 1882.

Die 18. Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde auch in diesem Jahre im Saale der Armbrustschützengesellschaft unter zahlreicher Theilnahme abgehalten. I. I. K. K. Hoheiten der Erbgroßherzog und die Frau Erbgroßherzogin beehrten die Versammlung durch ihre höchste Gegenwart.

Der Präsident der Gesellschaft Herr Geh. Regierungsrath Prof. Dr. Delius eröffnete die Versammlung mit der Begrüßung der Erschienenen, worauf Herr General-Intendant Freiherr von Loën den umstehenden Jahresbericht der Gesellschaft erstattete.

Im Anschluß hieran hielt Herr Prof. Dr. Zupitza von Berlin den Festvortrag

„Shakespeare über Bildung, Schulen, Schüler und Schulmeister",

welcher mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Als Kommission für die Rechnungsablage und Dechargeertheilung wurden, wie in den Vorjahren, die Herren Direktor Dr. Tröbst und Justizrath Gruner gewählt.

Als Ort der nächsten Jahresversammlung wurde einstimmig Weimar bestimmt, mit der Modifikation, möglichst den 23. April jeden Jahres als Tag der Jahresversammlung festzuhalten.

An Ihre Königl. Hoheit die Frau Großherzogin wurde ein Glückwunschtelegramm zu dem frohen Familienereignisse der glücklichen Geburt einer Enkelin Ihres Hauses, geschickt, auf welches

noch an demselben Tage die Antwort der hohen Protektorin der Gesellschaft einging:

„Dem Vorstande der deutschen Shakespeare-Gesellschaft spreche Ich Meinen aufrichtigen Dank für die Mir ausgedrückte Theilnahme an Unserer Familienfreude aus. Sehr bedaure Ich, in diesem Jahre verhindert zu sein, die Mitglieder der Shakespeare-Gesellschaft nach mir lieb gewordener Gewohnheit in Weimar zu empfangen.

Sophie."

Nachdem zum Schluß der Jahresversammlung die Herren
Prof. Dr. Zupitza, Berlin,
Prof. Dr. Elze, Halle,
Universitäts-Richter Dr. Thümmel, Halle,
Buchhändler Cohn, Berlin
zu Mitgliedern des Vorstandes wieder gewählt worden waren, wurden in der darauf folgenden Sitzung des Vorstandes die bisherigen Mitglieder des Präsidiums, Herr Geh. Regierungs-Rath Professor Dr. Delius in Bonn als Präsident, Herr General-Intendant Freiherr von Loën in Weimar und Herr Freiherr von Vincke in Freiburg i./Br. als Vicepräsidenten, wieder gewählt.

Die medicinische Kenntniß Shakespeare's.

Nach seinen Dramen historisch-kritisch beleuchtet

von

Reinhold Sigismund,

Dr. med. Prakt. Arzt zu Weimar.

Dritte (Schluss-) Abtheilung.[1])

Arthur. Habt ihr das Herz? Als euch der Kopf nur schmerzte
So band ich euch mein Schnupftuch um die Stirn,
Mein bestes, eine Fürstin stickt' es mir . . . .

Wollt ihr mir die Augen blenden?
Die Augen, die kein einzig Mal euch scheel
Ansah'n, noch ansehn werden? . . . .

Das Eisen selbst, obschon in rother Glut,
Genaht den Augen, tränke meine Thränen,
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugniß meiner Unschuld selbst;
Ja es verzehrte sich nachher in Rost,
Bloß weil sein Feuer mir das Aug' verletzt.
Seid ihr denn härter, als gehämmert Eisen?
Und hätte mich ein Engel auch besucht
Und mir gesagt, mich würde Hubert blenden,
Ich hätt' ihm nicht geglaubt: niemand als euch . . .

O helft mir, Hubert! helft mir! Meine Augen
Sind aus schon vor der blut'gen Männer Blicken . . .

---

[1]) Redaction und Autor haben sich, um Indemnität nachsuchend, anzuklagen. Der Redacteur hat in einem Momente flüchtigen Uebersehens das Manuscript an einer Stelle abgebrochen, wo der Artikel „Auge" noch nicht zu seinem Schlusse gelangt war; der Autor hat bei der Correctur diesen Fehler unbeanstandet durchgehen lassen. — Die Redaction hielt es für das Geeignetste — sowohl im Interesse des Autors wie der Leser — den Text unverändert fortlaufen zu lassen, da die Abhandlung, zwar in drei Bände vertheilt, doch hinter einander als ein Ganzes gelesen wird. D. R.

O Himmel! säß' euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Was irgend nur den edeln Sinn verletzt!
Dann, fühltet ihr, wie da das Kleinste tobt,
Müßt' euch die schnöde Absicht gräulich scheinen.

Hubert. Verspracht ihr das? Still! haltet euren Mund!

Arthur. Hubert, die Rede zweier Zungen spräche
Noch nicht genugsam für ein Paar von Augen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt ihr, schneidet mir die Zunge aus,
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als euch anzuschaun.
Seht! auf mein Wort, das Werkzeug ist schon kalt
Und würde mir kein Leid thun.

Während Arthurs Bitten die Stimme der Menschlichkeit in Huberts Brust wachrufen und so das Verbrechen unterbleibt, sehn wir in König Lear den schlimmen Gemahl der schlimmen Regan die schreckliche Strafe der Blendung an dem verrathenen Gloster vollenden, indem er ihm die Augen ausreißt und sie mit dem Fuße zertritt*). Er begleitet die Unthat mit den höhnenden Worten:

Heraus, du schnöder Gallert!
Wo ist dein Glanz nun?

Gloster klagt mit folgenden Worten Akt III. 7:

Alles Nacht und trostlos!

Akt IV, 6:

Wär' jede Letter Sonn', ich säh' nicht eine.

Der mitleidige Diener, welcher die Schmerzen des Geblendeten lindern will, nennt ein damals gebräuchliches Mittel: Flachs und Eiweiß, das wir schon erwähnten. Edgar ruft als verstellter Wahnsinniger ihm zu:

Gott schütz' die lieben Augen dir, sie bluten.

und erzählt Akt V. 3:

so entstellt
Fand ich den Vater mit den blut'gen Ringen,
Beraubt der edlen Steine.

Interessant ist, daß der wahnsinnige Lear, welcher dem geblendeten Gloster begegnet, ihm den Rath giebt, künstliche Augen von Glas zu tragen. Man hatte zwar sehr frühzeitig künstliche Augen, doch von Metallblech, welches mit Emailfarben dem natürlichen Auge ähnlich gemacht war. Ob Shakespeare wirklich künstliche

*) Der Autor hält das Ausreissen der Augen mit den Fingern für nicht so leicht. Der Herzog konnte die Augen des auf den Boden gelegten Gloster mit dem Stiefel oder Schuhe austreten. S.

Glasaugen zum Einsetzen für verlorene Menschenaugen gesehen hat, müssen wir dahingestellt sein lassen. Es kann sein, daß er nur der Eingebung seiner Phantasie gehorcht.

Lear IV, 6:

Schaff' Augen dir von Glas
Und wie Politiker des Pöbels thu'
Als säh'st du Dinge, die du doch nicht siehst . . .

Auf die Thränenabsonderung beziehen sich folgende Stellen (die weniger wichtigen übergehen wir):

König Johann IV, 3:

Traut nicht den schlauen Wassern seiner Augen,
Denn Bosheit ist nicht ohne solches Naß;
Und der, der ausgelernt ist, läßt wie Bäche
Des Mitleids und der Unschuld sie erscheinen.

König Richard II. II, 1:

Und wandtet ihr viel Abschiedsthränen auf?
Aumerle. Ich keine, traun, wenn der Nordostwind nicht,
Der eben schneidend ins Gesicht uns blies,
Das salz'ge Naß erregt' und so vielleicht
Dem hohlen Abschied eine Thräne schenkte.

Sommernachtstraum II, 2:

Sie ist beglückt,
Denn sie hat Augen, deren Strahl entzückt.
Wie wurden sie so hell? durch Thränen? nein!
Sonst müßten meine ja noch heller sein.

Hamlet I, 2:

Bevor das Salz höchst frevelhafter Thränen
Der wunden Augen Röthe noch verließ.

Coriolanus II, 1:

Salz'ger als jüngern Manns sind deine Thränen*)
Und giftig deinem Aug'.

Timon von Athen IV, 3:

so lieb' ich dich,
Weil du ein Weib bist und dich hier lossagst
Vom Mannsgeschlecht, deß Auge nimmer tropft,
Als nur in Lachenslust. Mitleid rührt Keinen:
Im Lachen weinen, seltsam! nicht im Weinen!

Lear IV, 6:

Da könnte wohl der Mensch in salz'ge Thränen
Vergehn, wie Kannen seine Augen brauchend,
Des Herbstes Staub zu löschen.

---

*) Daß die Thränen älterer Personen salziger seien als die jüngerer ist vom Dichter wohl nur aus den bei älteren Leuten öfter vorkommenden Liderentzündungen geschlossen worden.

Romeo und Julia I, 2:

> Höhnt meiner Augen frommer Glaube je
> Die Wahrheit so, dann, Thränen, werdet Flammen!
> Und ihr, umsonst ertränkt in manchem See,
> Mag eure Lüg' als Ketzer euch verdammen.

And these, who often drow'nd could never die, transparent heretics, be burnt for liars! und diese durchsichtigen Ketzer (die Augen), welche, obgleich oft ertränkt (durch Thränen), nie sterben konnten, seien als Lügner verbrannt.

Wir nennen nun noch die Stellen in Shakespeare's Dramen, welche von Augenkrankheiten handeln. Die aufgeführten Leiden dürften nicht ohne Interesse für die Geschichte der Heilkunde sein.

Kaufmann von Venedig II, 2:

> O Himmel! mein eheleiblicher Vater, der zwar nicht pfahlblind, aber doch so ziemlich stockblind ist und mich nicht kennt! *O heavens, this is my true begotten father! who being more than sand-blind, high-gravel blind, knows me not.*

Sand-blind, sandblind, und als höherer Grad *high-gravel blind*, hoch kiesblind. Die Uebersetzung stockblind und pfahlblind dürfte dem Sinne nicht entsprechen, denn der alte Gobbo, wenn er auch seinen Sohn nicht erkennt, hat doch seinen Weg allein gefunden, was ein Stockblinder nicht vermocht hätte. *Sand-blind* soll nach unserer Ansicht soviel heißen wie schneeblind und auf den Einfluß hindeuten, den eine helle, von der Sonne bestrahlte Fläche, sie sei nun Sand oder Schnee, auf das Sehvermögen ausübt. Das *high-gravel blind* würde nur eine humoristische Steigerung sein, gerade als wenn wir dem schneeblind: hochgletscherblind entgegensetzen wollten.

König Heinrich VI. I. II, 4:

> Die Wahrheit steht so nackt auf meiner Seite,
> Daß selbst das blödste Aug' sie finden kann.
> *That any purblind* (kurzsichtig) *eye may find it out.*
>
> *Somerset.* Auf meiner Seit' ist sie so wohlgekleidet,
> So klar, so strahlend und so offenbar,
> Daß sie durch eines Blinden Auge schimmert.
> *That it will glimmer through a blind man's eye.*

Wintermärchen I, 1:

> Uhren schneller wünschen,
> Die Stunde zu Minut' und Tag zur Nacht?
> Und Aller Augen blind, stockblind, nur ihre
> Nicht, ihre nicht,
> Um ungesehn zu freveln. (*all eyes blind with the pin and web.*)

Lear III, 4:

> Das ist der böse Feind Flibbertigibbet . . . er bringt den Staar und den Schwind, macht das Auge schielend und schickt Hasenscharten (*he gives the web and the pin, squints the eye, and makes the hare-lip*).

Die Augenkrankheiten, welche in diesen beiden Stellen *the web and the pin* genannt werden, sind wahrscheinlich grauer Staar (*web,* der trübe Fleck im Auge, von der getrübten Linse herrührend) und (*pin*) das in Folge von geschwürigen Prozessen in der Hornhaut sich bildende Narbengewebe.

Coriolanus II, 1:

> Das blöde Auge
> Trägt Brillen, ihn zu sehn.
> *Bleared sights are spectacled.*

Bleared bedeutet: durch Thränenfluß entzündet, und dies will in Verbindung mit der Brille nicht recht passen.

Troilus und Cressida V, 1:

> Worüber ereiferst du dich denn, du lose fasrige Seidenflocke, du grünflorner Schirm für ein böses Auge . . .

green sarcenet flap: eine Klappe, die man vor ein entzündetes Auge bindet.

Von den das Auge krank machenden Einflüssen handeln:

Antonius und Cleopatra III, 8:

> Ich sah's;
> Mein Aug' erkrankte, wie's geschah; nicht konnt' es
> Ertragen, mehr zu schaun.

Cymbeline III, 4:

> Eh' soll vor Wachen
> Die Sehkraft mir erblinden.
> *I'll make mine eye-balls blind first.*

Macbeth II, 2:

> Geht ein zur Kammer und zerstört die Sehkraft
> Durch eine neue Gorgo!

(den Anblick des ermordeten Duncan): Gorgo versteinerte durch ihren Anblick.

König Lear II, 4:

> Du jäher Blitz — flamm' in ihr stolzes Auge
> Dein blendend Feuer!

Es wird noch heute im Volke der Glaube gehegt, daß der Blick in den Blitz „wenn der Himmel sich öffnet" Blindheit nach sich ziehe.

Derselbe Akt II, 4:

Gehn die Väter nackt,
So werden die Kinder blind.
*Fathers that wear rags do make their children blind.**)

König Heinrich VI. II. I, 1:

Ein plötzlich Uebelsein fällt mir auf's Herz
Und trübt die Augen mir zum Weiterlesen.

König Heinrich VI. III. V, 3:

Die Augen, jetzt vom Todesschlei'r umdüstert,
Sind hell gewesen wie die Mittagssonne,
Den heimlichen Verrath der Welt zu spähn.

König Richard III. I, 2:

Anna. Aus meinen Augen fort! Du steckst sie an.
Gloster. Dein Auge, Herrin, hat meins angesteckt.

Die Herrschaft des Auges über die anderen Sinne nennt:

Liebes Leid und Lust II, 1:

Zum Sinne des Auges drängte der anderen Sinne Gewühl,
Die Schönste der Schönen zu sehn, das war ihr einzig Gefühl;
Sein Auge wie ein Schrein, dünkt mich, umschloß sie Alle . . .**)

König Lear IV, 6:

Dann wurden eure andern Sinne stumpf
Durch eurer Augen Schmerz.

Sommernachtstraum III, 2:

Die Nacht, die uns der Augen Dienst entzieht,
Macht, daß dem Ohr kein leiser Laut entflieht.
Was dem Gesicht an Schärfe wird benommen,
Muß doppelt dem Gehör zu gute kommen.
Mein Aug' war's nicht, das dich, Lysander, fand;
Mein Ohr, ich dank' ihm, hat die Stimm' erkannt.

In König Heinrich VI. Theil II. II, 1 wird ein Betrüger, welcher Blindheit simulirt hatte und dann vorgiebt, an St. Albans Schrein durch ein Wunder dieses Heiligen wieder hergestellt worden zu sein, durch den Herzog von Gloster entlarvt, und zwar auf eine so verständige Weise, daß kein moderner Arzt sich der von Gloster gegebenen Aussprüche zu schämen brauchte.

Einwohner. Ein Wunder! ein Wunder!

Ein Blinder, denkt, hat vor St. Albans Schrein
In dieser Stunde sein Gesicht erlangt;
Ein Mann, der lebenslang nicht konnte sehn.

K. Heinrich. Gott sei gelobt, der gläub'gen Seelen Licht
Im Finstern giebt und in Verzweiflung Trost!

---

*) Die Kinder wollen nämlich solche Väter nicht erkennen.

**) Er war ganz im Anschauen der Prinzessin versunken.

Erzähl' uns hier den Hergang, guter Mensch,
Daß Gott für dich von uns verherrlicht werde.
Sag', warst du lange blind und bist geheilt?
Simpcox. Blind geboren, verzeihn euer Gnaden.
Frau. Ja, fürwahr, das ist er.
Suffolk. Was ist dies für ein Weib?
Frau. Seine Frau, mit euer Hochedlen Erlaubniß.
Gloster. Wärst du seine Mutter, du könntest besser zeugen.

Königin. Sag, guter Mensch, kamst du durch Zufall her,
Oder aus Andacht zu dem heil'gen Schrein?
Simpcox. Gott weiß, aus bloßer Andacht; denn mich rief
Der gute Sankt Albanus hundertmal
Im Schlaf und öfter; Simpcox, sagt' er, komm!
Komm, bet' an meinem Schrein! ich will dir helfen. . . . .
Cardinal. Wie, bist du lahm?
Simpcox. Ja, helf mir der allmächt'ge Gott!
Suffolk. Wie wurdest du's?
Simpcox. Ein Fall von einem Baum.
Frau. Ein Pflaumenbaum war's, Herr.
Gloster. Wie lange bist du blind?
Simpcox. O so geboren, Herr.
Gloster. Was, und kletterst auf einen Baum?
Simpcox. Mein Lebtag' nur auf den, als junger Mensch.

Gloster. Ein feiner Schelm! Doch soll es ihm nichts helfen.
Laß mich dein Auge sehn: drück zu — mach auf, —
Nach meiner Meinung siehst du noch nicht recht.
Simpcox. Ja, Herr, klar wie der Tag; ich dank's Gott und Sankt Alban!
Gloster. Ei so! Von welcher Farb' ist dieser Mantel?
Simpcox. Roth, Herr, roth wie Blut.
Gloster. Ganz recht. Von welcher Farbe ist mein Rock?
Simpcox. Schwarz, mein Treu; kohlschwarz wie Ebenholz.
K. Heinrich. Du weißt also, wie Ebenholz gefärbt ist?
Suffolk. Doch denk' ich, sah er nie kein Ebenholz.
Gloster. Doch Röck' und Mäntel schon vor heut' in Menge.

Sag mir, Kerl, wie ist mein Name?
Simpcox. Ach, Herr, ich weiß nicht . . .
Gloster. So sitz da, Sander, der verlogenste Schelm
Der Christenheit. Denn wärst du blindgeboren,
Du hätt'st all unsre Namen wissen können,
So gut als so die Farben nennen, die
Wir tragen. Das Gesicht kann Farben unterscheiden,
Doch alle zu benennen auf einmal,
Das ist unmöglich.

(nämlich für einen blindgeborenen und plötzlich sehend gewordenen Menschen, der die Fähigkeit, die verschiedenen Farben richtig zu benennen, nur durch Uebung erlangen kann.)

Wir schließen mit zwei Stellen, die zwar keinen besonderen medicinischen, desto mehr aber dichterischen Werth haben.

Sturm I. 2:

Zieh deiner Augen Fransenvorhang auf!

König Heinrich V. III, 1:

Dann leiht dem Auge einen Schreckensblick
Und laßt es durch des Hauptes Bollwerk späh'n
Wie ehernes Geschütz; die Braue schatt' es
So furchtbarlich, wie ein zerfress'ner Fels
Weit vorhängt über seinen schwachen Fuß,
Vom wilden, wüsten Ocean umwühlt.

Zaubermittel. Astrologie und anderer Aberglauben.

Wie sehr die Medicin vergangener Zeiten mit Aberglauben verwebt war, haben wir schon erwähnt, und es ist jedenfalls interessant, die Stellen aufzuführen, in denen Shakespeare solchen zu seiner Zeit noch allgemein herrschenden Meinungen Ausdruck verleiht.

Einem Theosophen nach der Art des deutschen Paracelsus, des deutschen Faust begegnen wir in der Person des Waleser Owen Glendower.

König Heinrich IV. I. II, 4:

. . . und der aus Wales, der den Amaimon ausprügelte und Lucifer zum Hahnrei machte, und den Teufel auf das Kreuz eines Wäl'schen Hakenspießes den Vasalleneid leisten ließ . . . .

I, 3:

Mit dem verruchten Zauberer Glendower. —
Er träf' so gern sich mit dem Teufel allein,
Als Owen Glendower feindlich zu begegnen.

Wie alle Charlatane nimmt Glendower den Mund gehörig voll, wenn er von sich spricht:

König Heinrich IV. I. III, 1:

als ich zur Welt kam, war
Des Himmels Stirn voll feuriger Gestalten
Und Fackelbrand; zur Stunde der Geburt
Erzitterte der Erde Bau und Gründung
Wie eine Memme.

Die Erde, sag' ich, bebt', als ich zur Welt kam.

Der Himmel stand in Feu'r, die Erde wankte.

---

als ich zur Welt kam, war
Des Himmels Stirn voll feuriger Gestalten.

Die Geißen rannten vom Gebirg, die Heerden
Schrie'n seltsam in's erschrock'ne Feld hinein.
Dies that als außerordentlich mich kund;
Und meines Lebens ganzer Hergang zeigt,
Ich sei nicht von der Zahl gemeiner Menschen.
Wo lebt der Mensch wohl, von der See umfaßt,
Die zürnend tobt um England, Schottland, Wales,
Der mich belehrt und mich darf Schüler nennen?
Und bringt mir einen, den ein Weib gebar,
Der in der Kunst mühsamer Bahn mir folgt,
Und Schritt mir hält in tiefer Nachforschung.

Ich rufe Geister aus der wüsten Tiefe.

Ich kann euch lehren, Vetter, selbst den Teufel
Zu meistern.

Die Musikanten, die euch spielen sollen,
Sind tausend Meilen weit von hier in Lüften,
Und sollen flugs doch hier sein. Sitzt und horcht!

Heinrich Percy spricht über ihn folgendermaßen:

Ich kann's nicht lassen, oft erzürnt er mich,
Wenn er erzählt von Ameis' und von Maulwurf,
Vom Träumer Merlin, was der prophezeit,
Vom Drachen und vom Fische ohne Flossen,
Berupftem Greif und Raben in der Mause,
Vom ruh'nden Löwen und der Katz' im Sprung,
Und solch 'nen Haufen kunterbuntes Zeug,
Daß mich's zum Heiden macht. Denkt, gestern Abend
Hielt er mich wenigstens neun Stunden auf
Mit Aufzählung von all der Teufel Namen
In seinem Sold; ich rief: Hum! gut! nur weiter!
Doch hört' ich nicht ein Wort. O, er ist lästig,
Mehr als ein lahmes Pferd, ein scheltend Weib;
Noch ärger, als ein rauchicht Haus.

Und Mortimer:

Bei meiner Treu! er ist ein würd'ger Herr,
Ganz ungemein belesen und vertraut
Mit Wunderkünsten, tapfer wie ein Löwe,
Leutselig ohne Maß, und frei im Geben,
Wie Minen Indiens.

Aus diesen Zeilen geht deutlich genug hervor, daß Owen Glendower ein Naturforscher und Naturkundiger war, der, wie alle Seinesgleichen in damaliger Zeit, zu einem Schwarzkünstler gestempelt wurde, in welcher Rolle er sich so sehr gefiel, daß er den Glauben an seine übernatürlichen Kräfte selbst unterstützte.

Er war klug genug, sich hinter Weissagungen zu verstecken und seine Theilnahme an dem von Percy gegen König Heinrich IV. gewagten Treffen zurückzuhalten.

In König Heinrich VI. I. läßt Shakespeare die Jungfrau von Orleans, Jeanne d'Arc, die er als guter Engländer haßt, Umgang mit bösen Geistern haben. Sie verspricht denselben ihr Blut, zuletzt Leib und Seele, wenn sie ihr ferner beistehn wollen.

Die Nekromantie, oder die Kunst, Geister von Verstorbenen citiren zu können, wird ebenfalls erwähnt. In König Heinrich VI. II hat die ehrgeizige Herzogin von Gloster sich mit einer Hexe und einem Beschwörer eingelassen, deren Dienste sie verlangt.

Akt I, 2:

> Das haben sie gelobt, euch einen Geist
> Heraufzuholen aus der Tiefe drunten,
> Der Antwort geben soll auf alle Fragen,
> Die euer Gnaden vorzulegen wünscht . . .

Als sie ans Werk gehn (I, 4), giebt der Beschwörer Bolingbroke folgende Anweisungen:

> Mutter Jordan, streckt euch nieder und kriecht an der Erde; Johann Southwell, les't ihr.

Der Geist, den die Hexe Asmath nennt, erscheint auf die Beschwörung unter Donner und Blitz und giebt auf die ihm vorgelegten Fragen zweideutige Antworten, wobei er klagt, daß es ihm auf der Oberwelt keineswegs gefällt und daß er längeres Verweilen nicht aushalten kann.

Prospero im Sturm nennt sich selbst

I, 2:

> in den freien Künsten
> Ganz ohne Gleichen . . .
> Und hingerissen in geheimes Forschen.

Durch Studium seiner Bücher, „mehr werth als sein Herzogthum“, sowie dadurch, daß er einen von der Hexe Sycorax in einen Baumspalt gebannten Geist befreit, der ihm nun dient, erlangt Prospero übernatürliche Kräfte, die er aber nur zu guten Zwecken benutzt. Dagegen ist die Hexe Sycorax das böse Princip.

> Die verruchte Hexe,
> Die Sycorax ward für unzähl'ge Frevel
> Und Zauberei'n, wovor ein menschlich Ohr
> Erschrecken muß, von Algier . . . verbannt.

In **Antonius und Cleopatra** begegnen wir einem Wahrsager. Akt I, 2:

Seid ihr's, der Alles weiß?
Wahrsager. In der Natur unendlichem Geheimniß
Les' ich ein wenig.

Den Damen der Cleopatra liest er ihr Schicksal aus ihren Händen. Den Antonius warnt er vor der Gegenwart des Octavius Cäsar, da sein Dämon in dessen Nähe eingeschüchtert werde: II, 3:

Versuche du mit ihm, welch Spiel du willst,
Gewiß verlierst du; sein natürlich Glück
Schlägt dich, wie schlecht er steht; dein Glanz wird trübe,
Strahlt er daneben.

Die Hexen in **Macbeth**, welche sich selbst Unglücksschwestern nennen, sind dem allgemeinen Glauben gemäß mit der Gabe ausgestattet, Unwetter und Sturm zu erregen. Im vierten Akte werden die Ingredienzien aufgeführt, die sie im Zauberkessel kochen, so wie Ovid die Stoffe nennt, welche Medea zu ihrem Zaubergemische im Kessel zusammenbraut. Gewiß ist diese, den Hexen zugeschriebene Thätigkeit auf die abergläubische Deutung des ärztlichen Geschäftes der Heilmittelbereitung zurückzuführen. Hervorragende Aerzte der früheren Zeiten wurden stets für Zauberer, Aerztinnen für Hexen gehalten. Von Zaubermitteln sprechen folgende Stellen:

König Heinrich IV. I. II, 1:

Wir haben das Recept von Farrnsamen, wir gehen unsichtbar umher.

Akt II, 2:

Ich bin behext, daß ich in Gesellschaft mit dem Diebe rauben muß... Ich habe seine Gesellschaft diese zwei und zwanzig Jahre her stündlich verschworen, und doch bin ich mit des Schuftes seiner Gesellschaft behext. Wenn der Schurke mir nicht Tränke (*medicines*) gegeben hat, daß ich ihn lieb haben muß, so will ich gehängt sein; es kann nicht anders sein, ich habe einen Trank gekriegt (*drunk medicines*).

König Richard III. III, 4:

Ich bitt' euch alle, sagt, was die verdienen,
Die meinen Tod mit Teufelsränken suchen,
Verdammter Hexerei, und meinen Leib
Mit ihrem höllischen Zauber übermannt?

Seht nur, wie ich behext bin! Schaut, mein Arm
Ist ausgetrocknet wie ein welker Sproß.
Und das ist Eduards Weib, die arge Hexe,
Verbündet mit der schandbar'n Metze Shore,
Die so mit Hexenkünsten mich gezeichnet.

Othello I, 2:

O schnöder Dieb! Was ward aus meiner Tochter?
Du hast, verdammter Frevler, sie bezaubert;
Denn Alles, was Vernunft hegt, will ich fragen
Wenn nicht ein magisch Band sie hält gefangen,
Ob eine Jungfrau, zart und schön und glücklich . . .

Häuslichem Glück entfloh an solches Unholds
Pechschwarze Brust, die Grau'n, nicht Lust erregt?
Die Welt soll richten, ob's nicht sonnenklar,
Daß du mit Höllenkunst auf sie gewirkt;
Mit Gift und Trank (*with drugs or minerals*) verlockt
ihr zartes Alter
Den Sinn zu schwächen . . .
Drum nehm' ich dich in Haft und zeihe dich
Als einen Volksbethörer, einen Zaubrer,
Der unerlaubte, böse Künste treibt. —

Scene 3:

Sie ist beschimpft, entführt mir und verderbt,
Durch Hexenkünste und Quacksalbertränke,
(*By spells and medicines bought of mountebanks*)
Denn daß Natur so widersinnig irre,
Da sie nicht stumpf, noch blind, noch blöden Sinns,
Geschah nicht ohne Zauberkraft (*sans witchcraft*).

Noch einmal denn behaupt' ich,
Daß er mit Tränken, ihrem Blut verderblich,
Und Zaubersaft, geweiht zu solchem Bann
(*That with some mixtures powerful o'er the blood*
Or with some dram conjur'd to this effect)
Auf sie gewirkt.

wörtlich: daß er mit Mischungen, welche Macht über das Blut hatten, oder mit Tränken, welche zu diesem Zwecke beschworen waren, auf sie wirkte (*wrought upon her*).

Othello III, 4:

Dieses Tuch
Gab meiner Mutter ein Zigeunerweib:
'ne Zaub'rin war's, die in den Herzen las.

---

in dem Gewebe steckt Magie;
Eine Sibylle, die den Sonnenlauf
Zweihundert Mal die Bahn vollenden sah,
Hat im prophet'schen Wahnsinn es gewebt.
Geweihte Würmer spannen ihre Seide,
Sie färbt's in Mumiensaft, den sie mit Kunst
Aus Jungfraunherzen zog.

König Heinrich VI. I. I, 1:

Die schlauen Franken für Beschwörer
Und Zaubrer achten, welche, bang vor ihm,
Durch mag'sche Verse seinen Tod erzielt?

König Heinrich VI. II. I, 4:

Zaubrer wissen ihre Zeit.
Die tiefe, finstre Nacht, das Graun der Nacht;
Die Zeit, da Troja ward in Brand gesteckt;
Die Zeit, wo Eulen schrein und Hunde heulen,
Wo Geister gehn, ihr Grab Gespenster sprengen:
Die ziemt sich für das Werk . . . .

Julius Cäsar I, 2:

Vergeßt, Antonius, nicht in eurer Eil'
Calpurnia zu berühren; denn es ist
Ein alter Glaube, unfruchtbare Weiber,
Berührt bei diesem heil'gen Wettlauf,
Entladen sich des Fluchs.

Was ihr wollt III, 4:

Gebe Gott, daß er nicht behext ist.
Fabio. Die weise Frau muß ihm das Wasser beschaun.

Komödie der Irrungen I, 2:

Man sagt, die Stadt sei voll Betrügerei'n,
Behenden Gauklern, die das Auge blenden,
Nächtlichen Zaubrern, die den Sinn verstören,
Mordsücht'gen Hexen, die den Leib entstellen,
Verlarvten Gaunern, schwatzenden Quacksalbern.

Dasselbe IV, 3:

Fort, böser Geist! Was sagst du mir von Essen?
Du bist 'ne Hexe, wie ihr Alle seid;
In's Himmels Namen: laß von mir und geh! —
Courtisane. Gebt mir den Ring, den ihr bei Tisch mir nahmt,
Oder vertauscht die Kette für den Demant;
Dann geh' ich fort und fall' euch nicht zur Last.
Dromio. Sonst fordern Teufel wohl ein Stückchen Nagel,
Ein Haar, 'nen Strohhalm, Tropfen Blut, 'ne Nadel,
'ne Nuß, 'nen Kirschkern; aber die ist geiz'ger,
Die will 'ne Kette.

Die tödtlich wirkenden Blicke des Basilisken werden erwähnt:

König Heinrich V. V, 2:

Wie wir uns jetzo eurer Augen freun,
Der Augen, die sonst wider die Franzosen,
Die ihre Richtung traf, nur in sich trugen
Die Bälle mörderischer Basilisken.
Wir hoffen günstig, solcher Blicke Gift
Verliere seine Kraft. . . . .

König Heinrich VI. II. III, 2:

Sieh mich nicht an! Dein Auge blickt verwundend.
Und dennoch, geh nicht weg! Komm, Basilisk,
Und tödte den unschuldigen Betrachter!

König Heinrich VI. II. III, 2:

Gift sei ihr Getränk!
Ihr schönster Anblick grimme Basilisken!

König Richard III. I, 2:

Dein Auge, Herrin, hat meins angesteckt.
Anna. O wär's ein Basilisk, dich todt zu blitzen!

Derselbe IV, 1:

O mein verfluchter Schooß, des Todes Bett!
Du hecktest einen Basilisk der Welt,
Deß unvermiednes Auge mördrisch ist.

Wintermärchen I, 1:

Nein, gieb mir nicht des Basilisken Auge,
Ich sah auf Tausend, die nur mehr gediehn
Durch meinen Blick; Tod bracht' er nie.

Cymbeline II, 4:

Hier, nehmt das auch;
Es ist jetzt meinem Aug' ein Basilisk
Und tödtet mich im Anschau'n.

Was ihr wollt III, 4:

Das wird sie beide so in Angst setzen, daß sie einander wie Basilisken mit den Augen umbringen werden.

Dem fabelhaften Basilisken sind wir einige Worte schuldig. Er wird geschildert als eine, nicht über einen Schuh messende, Schlange. Ambroise Paré giebt sogar eine Abbildung von ihm, nach welcher der Basilisk mit gelber Farbe, spitzem Kopfe, mit einer Krone begabt war. Er sollte so giftig sein, daß er durch bloßes Anschauen und Anhauchen tödtete. Das Wiesel allein soll so große Gewalt über den Basilisken haben, daß der letztere durch den bloßen Geruch erstickt wird, den das Wiesel verbreitet. Die Entstehung des Basilisken ist ebenso fabelhaft, denn er soll aus dem Eie, welches ein 7- oder 9jähriger Hahn gelegt hat, durch eine Kröte auf dem Miste ausgebrütet werden. Man verkaufte ausgestopfte Basilisken, welche jedoch nichts weiter waren, als junge Rochen, denen man Glasaugen in die Naslöcher gesetzt hatte. Der Professor Wedel zu Jena kaufte einen solchen Basilisken für seine Sammlung.

Zahlreich sind die Stellen, in denen Shakespeare den Glauben an die Gewalt der Sterne ausspricht. Wir haben schon erwähnt,

welche große Rolle die Astrologie zur Zeit des Dichters spielte, doch möchten wir bezweifeln, daß Shakespeare selbst Vertrauen in diese Kunst gesetzt habe, wenn er auch oft der dichterischen Wirkung wegen von der Macht der Sterne spricht.

Heinrich VI. I. 1, 1:

Kometen, Zeit- und Staatenwechsel kündend
Schwingt die krystallnen Zöpf' am Firmament
Und geißelt die empörten bösen Sterne,
Die eingestimmt zu König Heinrichs Tod . . . .

Wie? sollen wir Unglücks-Planeten fluchen,
Die so gestiftet unsers Ruhmes Sturz?

Bekämpf' im Himmel feindliche Planeten!

Troilus und Cressida I, 3:

Die Himmel selbst, Planeten und dies Centrum,
Reih'n sich nach Abstand, Rang und Würdigkeit,
Beziehung, Jahrszeit, Form, Verhältniß, Raum,
Amt und Gewohnheit in der Ordnung Folge;
Und deshalb thront der majestät'sche Sol,
Als Hauptplanet, in höchster Herrlichkeit
Vor allen andern; sein heilkräftig *(med'cinable)* Auge
Verbessert den Aspekt bösart'ger Sterne *(planets)*
Und trifft, wie Königs Machtwort, allbeherrschend
Auf Gut' und Böses. Doch wenn die Planeten
In schlimmer Mischung irren ohne Regel,
Welch Schreckniß! Welche Plag' und Meuterei!
Welch Stürmen auf der See! Wie bebt die Erde!
Wie rast der Wind! Furcht, Umsturz, Graun und Zwiespalt
Reißt nieder, wühlt, zerschmettert und entwurzelt
Die Eintracht und vermählte Ruh der Staaten
Ganz aus den Fugen! O, wird Abstufung,
Die Leiter aller hohen Plän' erschüttert,
So krankt die Ausführung.

König Johann V, 4:

Nun, Sterne, die ihr rollt in eignen Sphären,
Wo ist eu'r Einfluß? Zeigt nun bessre Treu,
Und augenblicklich kehrt mit mir zurück,
Zerstörung und beständ'ge Schmach zu stoßen
Aus des erschlafften Landes schwachem Thor.

König Lear IV, 2:

Die Sterne,
Die Sterne bilden unsre Sinnesart,
Sonst zeugte nicht so ganz verschiedne Kinder
Ein und dasselbe Paar.

Das Prophezeien aus den Sternen und anderen Vorbedeutungen finden wir:

Julius Cäsar I, 3:

Auf einen Haufen hatten
Wohl hundert bleiche Weiber sich gedrängt,
Entstellt von Furcht; die schwuren, daß sie Männer
Mit feur'gen Leibern wandern auf und ab
Die Straße sahn. Und gestern saß der Vogel
Der Nacht sogar am Mittag auf dem Markte
Und kreischt' und schrie. Wenn dieser Wunderzeichen
So viel zusammen treffen, sage Niemand,
Dies ist der Grund davon, sie sind natürlich.
Denn Dinge schlimmer Deutung glaub' ich, sind's
Dem Himmelsstrich, auf welchen sie sich richten.

Akt II, 2:

Cäsar, ich hielt auf Wunderzeichen nie,
Doch schrecken sie mich nun. Im Haus' ist Jemand,
Der außer dem, was wir gesehn, gehört,
Von Gräueln meldet, so die Wach' erblickt.
Es warf auf offner Gasse eine Löwin,
Und Grüft' erlösten gähnend ihre Todten.
Wildglühnde Krieger fochten auf den Wolken . . .
O Cäsar, unerhört sind diese Dinge:
Ich fürchte sie.

Kometen sieht man nicht, wann Bettler sterben:
Der Himmel selbst flammt Fürstentod herab.

Akt V, 1:

nun ändr' ich meinen Sinn
Und glaub' an Dinge, die das Künft'ge deuten.
Auf unserm Zug von Sardes stürzten sich
Zwei große Adler auf das vordre Banner;
Da saßen sie und fraßen gierig schlingend.

Hamlet I, 1:

Im höchsten palmenreichsten Stande Roms,
Kurz vor dem Fall des großen Julius standen
Die Gräber leer, verhüllte Todte schrien
Und wimmerten die Röm'schen Gassen durch.
Dann feu'rgeschweifte Sterne, blut'ger Thau,
Die Sonne fleckig, und der feuchte Stern,
Deß Einfluß waltet in Neptunus Reich,
Krankt' an Verfinstrung wie zum jüngsten Tag.
Und eben solche Zeichen grauser Dinge
(Als Boten, die dem Schicksal stets vorangehn,
Und Vorspiel der Entscheidung, die sich naht)
Hat Erd' und Himmel insgemein gesandt
An unsern Himmelsstrich und Landsgenossen.

Antonius und Cleopatra V, 1:

Ich sag', o Cäsar, Marc Anton ist todt.
Cäsar. Daß nicht den Einsturz solcher Macht verkündet
Ein stärkres Krachen! Soll der Welt Erschüttrung
Nicht Löwen in der Städte Gassen treiben
Und Bürger in die Wüste?

Timon von Athen IV, 3:

Sei wie Planeten-Pest, wenn Jupiter
In kranker Luft, auf hochverruchte Städte
Sein Gift ausstreut . . .

Othello V, 2:

O unerträglich! O furchtbare Stunde!
Nun, dächt' ich, müßt' ein groß Verfinstern sein
An Sonn' und Mond, und die erschreckte Erde
Sich aufthun vor Entsetzen . . .

Ein sünd'ger Mord geschah.

Das hat wahrhaftig nur der Mond verschuldet;
Er kommt der Erde näher, als er pflegt,
Und macht die Menschen rasend.

Macbeth I, 5:

Selbst der Rab' ist heiser,
Der Duncans schicksalsvollen Einzug krächzt
Unter mein Dach . . .

Akt II, 2:

Die Nacht war stürmisch; wo wir schliefen, heult' es
Den Schlot herab; und wie man sagt, erscholl
Ein Wimmern in der Luft, ein Todesstöhnen,
Ein Prophezein in fürchterlichem Laut
Von wildem Brand und gräßlichen Geschichten,
Neu ausgebrütet einer Zeit des Leidens.
Der dunkle Vogel schrie die ganze Nacht durch:
Man sagt: die Erde bebte fieberkrank.

Akt II, 3:

Der Himmel, sieh, als zürn' er Menschenthaten,
Dräut dieser blut'gen Bühn'. Die Uhr zeigt Tag,
Doch dunkle Nacht erstickt die Wunder-Lampe.

Am letzten Dienstag
Sah ich wie stolzen Flugs ein Falke schwebte
Und eine Eul' ihm nachjagt' und ihn würgte . . .

Akt III, 4:

Blut fordert Blut.
Man sah, daß Fels sich regt' und Bäume sprachen,
Auguren haben durch Geheimniß-Deutung
Von Elstern, Kräh'n und Dohlen ausgefunden
Den tief verborg'nen Mörder.

König Lear I, 2:

Jene letzten Verfinsterungen an Sonn' und Mond weissagen uns nichts Gutes. Mag die Wissenschaft der Natur sie so oder anders auslegen, die Natur empfindet ihre Geißel an den Wirkungen, die ihnen folgen . . . .

Troilus und Cressida V, 1:

Der Diomed da ist ein falscher Schurke, eine recht tückische Bestie. Ich traue ihm so wenig, wenn er von der Seite schielt, als einer Schlange, wenn sie zischt; er hat ein so weites, freigebiges Maul für Versprechungen wie ein kläffender Hund; aber wenn er sie erfüllt, prophezein die Sterndeuter daraus: es ist ein Wunderzeichen, das eine Umwälzung ankündigt; die Sonne borgt vom Monde, wenn Diomed Wort hält.

Cymbeline III, 2:

O, weise wär' der Astronom, der so
Die Sterne kennte, wie ich diese Schrift;
Ihm wär' die Zukunft klar . . . .

König Johann III, 4:

Am Himmel kein natürlich Dunstgebild,
Kein Spielwerk der Natur, kein trüber Tag,
Kein leichter Windstoß, kein gewohnter Vorfall,
Die sie nicht ihrem wahren Grund entreißen
Und nennen werden Meteore, Wunder,
Vorzeichen, Mißgeburten, Himmelsstimmen,
Die den Johann mit Rache laut bedrohn.

Akt IV, 2:

Mein Fürst, es heißt, man sah die Nacht fünf Monde,
Vier stehend, und der fünfte kreiste rund
Um jene vier in wunderbarer Schwingung.

In den Straßen prophezein
Bedenklich alte Fraun und Männer drüber.

König Richard II. III, 1:

Die Lorbeerbäum' im Lande sind verdorrt,
Und Meteore drohn den festen Sternen,
Der blasse Mond scheint blutig auf die Erde,
Hohläugig flüstern Seher furchtbar'n Wechsel . . . .

König Heinrich IV. II. IV, 2:

Vor einem Unfall ist man immer froh,
Doch Schwermuth meldet glücklichen Erfolg.

Akt IV, 4:

Die Leute schrecken mich: denn sie bemerken
Verhaßte Ausgeburten der Natur . . .

Drei Mal ohn' Ebbe hat der Strom geflutet
Und alte Leute, kind'sche Zeitregister,
Versichern, dies sei kurz vorher geschehn,
Eh' unser Aeltervater Eduard, krankt' und starb.

König Heinrich VI. III. II, 1:

Bin ich geblendet, oder seh' drei Sonnen? —
Drei lichte Sonnen, jede ganz vollkommen;
Nicht unterbrochen durch die zieh'nden Wolken,
Von blassem, klarem Himmel rein getrennt.
Sieh, sieh! sie nah'n, umarmen, küssen sich,
Als ob sie einen heil'gen Bund gelobten,
Sind jetzt Ein Schein, Ein Licht nur, Eine Sonne.
Der Himmel deutet ein Begegniß vor.

Akt V, 6:

Und also prophezei' ich, daß viel Tausend . . .

Die Stunde noch, die dich gebar, bejammern.
Die Eule schrie dabei, ein übles Zeichen;
Die Krähe krächzte, Unglückszeit verkündend;
Der Sturm riß Bäume nieder, Hunde heulten,
Der Rabe kauzte sich auf Feueressen,
Und Elstern schwatzten in mißhell'gen Weisen.

Viel Lärmen um Nichts II, 3:

Du singst gut genug für den Nothbehelf.

Benedikt. Wär's ein Hund gewesen, der so geheult hätte, sie hätten ihn aufgehängt. Nun, Gott gebe, daß seine heisre Stimme kein Unglück bedeute! — Ich hätte ebenso gern den Nachtraben*) gehört, wäre auch alles erdenkliche Unglück danach erfolgt.

Diesen Stellen gegenüber können wir jene setzen, in denen der Glaube an Vorbedeutungen, an die Macht der Sterne, an die Zauberkünste verspottet wird. Auf die Prahlereien Owen Glendowers, daß merkwürdige Naturerscheinungen seine Geburt angezeigt hätten, erwiedert Percy:

---

*) Der Nachtrabe (*night-raven*) bildet auch in Deutschland eine Erscheinung von übler Vorbedeutung, mit der man, in Thüringen wenigstens, die Kinder des Abends in das Haus schreckt. Auch in Dänemark kennt man den Nachtraben. Vielleicht der Rabe Odin's?

König Heinrich IV. I, III, 1:

Ei, sie hätt's auch gethan
Zur selben Zeit, hätt' eurer Mutter Katze nur
Gekitzt, wenn ihr auch nie geboren wär't.

Und ich sag', die Erde dachte nicht wie ich,
Wofern ihr denkt, sie bebt' aus Furcht vor euch.

Auf die Behauptung Glendowers, daß er Geister rufen, den Teufel meistern könne, antwortet Percy:

Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder.
Doch kommen sie, wenn ihr nach ihnen ruft?

Und ich, Freund, kann euch lehren, sein zu spotten
Durch Wahrheit; redet wahr und lacht des Teufels.
Habt ihr die Macht zu rufen, bringt ihn her,
Ich schwör', ich habe Macht, ihn wegzuspotten.
O lebenslang sprecht wahr und lacht des Teufels.

Julius Cäsar II, 2:

Was kann vermieden werden,
Das sich zum Ziel die mächt'gen Götter setzten?
Ich gehe dennoch aus, denn diese Zeichen,
So gut wie Cäsarn, gelten sie der Welt.

König Lear I, 2:

Edmund. Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, daß, wenn wir an Glück krank sind, — oft durch die Uebersättigung unsres Wesens — wir die Schuld unsrer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit; Narren durch himmlische Einwirkung; Schelme, Diebe und Verräther durch die Uebermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungene Abhängigkeit von planetarischem Einfluß; und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß. Eine herrliche Ausflucht für den Lüderlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen! — Mein Vater ward mit meiner Mutter einig unterm Drachenschwanz, und meine Nativität fiel unter ursa major; und so folgt denn, ich müsse rauh und verbuhlt sein. Ei was, ich wäre geworden, was ich bin, wenn auch der jungfräulichste Stern am Firmament auf meine Bastardisirung geblinkt hätte.

Seinem Bruder Edgar gegenüber, den er verrathen will, braucht Edmund dieselben Worte, welche der alte Gloster gegen ihn selbst gebraucht hat:

Ich sinne, Bruder, über eine Weissagung, die ich dieser Tage las, was auf diese Verfinsterungen folgen würde! —

Ich versichere dich, die Wirkungen, von denen er schreibt, treffen leider ein! — Unnatürlichkeit zwischen Vater und Kind, — Tod,

Theuerung, Auflösung alter Freundschaft, Spaltung im Staat, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel; grundloses Mißtrauen, Verbannung von Freunden, Auflösung des Heers, Trennung der Ehen und was Alles!

Seit wann gehörst Du zur astronomischen Sekte?

fragt Edgar darauf.

Ende gut, Alles gut II, 3:

Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr, und unsre Philosophen sind dazu da, die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, daß wir mit Schrecknissen Scherz treiben, und uns hinter unsre angebliche Wissenschaft verschanzen, wo wir uns vor einer unbekannten Gewalt fürchten sollten.

Von Träumen hat Shakespeare öfters Gebrauch gemacht und zwar läßt er sie meist dem Tode, oder doch schlimmen Ereignissen als Vorbedeutungen vorausgehen. So erzählen sich in König Heinrich VI. II. Gloster und seine Gemahlin ihre Träume, auf welche bald die schmähliche Verurtheilung der Herzogin, sowie die Ermordung des Herzogs folgen.

I, 2:

Gloster. Mir schien's, der Stab hier, meines Amtes Zeichen,
Ward mir zerbrochen; ich vergaß, durch wen,
Doch, wie ich denke, wars der Cardinal,
Und auf den Stücken ward dann aufgesteckt
Der Kopf von Edmund, Herzog Somerset,
Und de la Poole, dem ersten Herzog Suffolk.
Dies war mein Traum: Gott weiß, was er bedeutet.

Herzogin. Mir war's, ich säß' auf majestät'schem Sitz
Im Dom zu Westminster und auf dem Stuhl,
Wo Kön'ge man und Königinnen krönt,
Wo Heinrich und Margretha vor mir knieten,
Und setzten auf mein Haupt das Diadem.

Der Herzog von Clarence erzählt seinen Traum in König Richard III, I, 4. Es ist die Stimme des Gewissens, welche ihm seine Verbrechen vorwirft. Gleich darauf erscheinen die von Richard gedungenen Mörder, welche ihn umbringen.

Ebenso erscheinen dem Richard die von ihm Gemordeten im Traume während der Nacht vor der Schlacht bei Bosworth, in der er das Leben verliert. Romeo hat böse Träume in der Nacht, welche der verhängnißvollen Begegnung mit Julia vorhergeht, und kurz zuvor, ehe er die Nachricht von der Beerdigung Julia's empfängt, erzählt er:

Romeo und Julia V, 1:

> Darf ich dem Schmeichelblick des Schlafes traun,
> So deuten meine Träum' ein nahes Glück.

> Mein Mädchen, träumt' ich, kam und fand mich todt,
> Und hauchte mir solch Leben ein mit Küssen,
> Daß ich vom Tod erstand und Kaiser war.

Dem Lord Stanley in König Richard III. träumt es, der Eber stoße seinen Helmbusch ab und er warnt Lord Hastings vor dem doppelten Rathe, welcher gehalten werde und leicht gefährliches beschließen könne. Als nun das Verderben über Hastings hereinbricht, erinnert er sich der Warnung, so wie eines anderen Umstandes.

König Richard III., III, 4:

> Dreimal gestrauchelt hat mein Leibpferd heute,
> Und hat gescheut, wie es den Thurm erblickt,
> Als trüg' es ungern in das Schlachthaus mich.

Auch Königin Katharina in Heinrich VIII. IV, 2 hat ein Traumgesicht, welches sie auf den Tod vorbereitet.

Zu den Vorbedeutungen, welche der Ermordung Cäsars vorausgehen, kommt der Traum seiner Gemahlin Calpurnia.

Julius Cäsar II, 2:

> Sie träumte diese Nacht, sie säh' mein Bildniß,
> Das wie ein Springbrunn klares Blut vergoß
> Aus hundert Röhren; rüst'ge Römer kamen
> Und tauchten lächelnd ihre Hände drein,
> Dies legt sie aus als Warnungen und Zeichen
> Und Unglück, das uns droht.

Außerdem warnen die Priester, welche im Opferthiere kein Herz gefunden haben wollen, sowie ein Wahrsager vor des Märzen Idus. Cinna, der Poet, erzählt:

Julius Cäsar III, 3:

> Mir träumte heut, daß ich mit Cäsarn schmaus'te,
> Und Mißgeschick füllt meine Phantasie.

Die von Antonius aufgeregte Volksmasse macht seine Ahnung wahr und tödtet ihn, weil er Cinna heißt und ein Cinna sich unter Cäsars Mördern befindet.

Im Wintermärchen träumt Antigonus, welcher das Töchterchen der Hermione aussetzen soll, daß Letztere ihm erscheine (Wintermärchen III, 3), und am anderen Tage wird er von einem Bären zerrissen.

Wahrscheinlich sind die von Shakespeare erzählten Träume meistens wirklich gehabten Träumen nacherzählt. Geschichtlich

wenigstens ist der Traum der Calpurnia, der Traum des Cinna, sowie auch die als Vorbedeutungen ausgelegten Naturerscheinungen vor Cäsars Ermordung sich wirklich ereigneten. Geschichtlich ist auch, daß zwei Adler des Cassius Legionen bis Philippi begleiteten, sowie die Erscheinung, welche Brutus hatte und die nichts weiter als eine Hallucination des Letzteren war, wie sie das „heiß gequälte Hirn" zu Tage fördert. Geschichtlich ist ferner, daß Antonius in Gegenwart des Octavius kein Glück hatte. So wie von den delphischen Orakeln werden von den späteren Astrologen eine Menge Vorhersagungen erzählt, die wirklich eingetroffen sein sollen. Auch merkwürdige Träume, welche Künftiges anzeigten, hat die Sage aufbewahrt und wenn man auch annehmen muß, daß die eingetroffenen Träume, sowie die eingetroffenen Weissagungen meist nach den Ereignissen verfertigt worden sind, so haben doch die Erzählungen davon beigetragen, den Hang der abergläubischen Menge zum Wunderbaren immer wieder von neuem zu bestärken. Des Dichters wahre Ansicht über den Werth der Träume finden wir in Romeo und Julia von Mercutio mit den allgemein bekannten Worten von der Fee Mab ausgesprochen, die er als Traumgöttin einführt.

Akt I, 4:

Sie ist der Feenwelt Entbinderin.
Sie kommt, nicht größer, als der Edelstein
Am Zeigefinger eines Aldermans,
Und fährt mit einem Spann von Sonnenstäubchen
Dem Schlafenden quer auf der Nase hin u. s. w.

Romeo erwiedert darauf:

Du sprichst von einem Nichts.

Mercutio. Wohl wahr, ich rede
Von Träumen, Kindern eines müß'gen Hirns,
Von nichts als eitler Phantasie erzeugt,
Die aus so dünnem Stoff als Luft besteht,
Und flücht'ger wechselt, als der Wind....

Abweichende Naturbildungen.

Während die Naturforscher der neueren Zeit in jedem Organismus, sei er auch noch so auffallend und für den oberflächlichen Beobachter wunderbar, das Gesetzmäßige seiner Bildung zu erforschen und darzulegen streben, suchte der Aberglaube früherer Zeiten in allem, was über das Niveau des Gewohnten hinausging, den Einfluß übernatürlicher Kräfte. Diejenigen, welche z. B. in

den Eihäuten, oder mit den Füßen zuerst, oder mit schon fertigen Zähnen zur Welt kamen, waren nach der Ansicht früherer Zeiten zu etwas ganz besonderem vorausbestimmt. Auch sprach man von Menschen, die Gott gezeichnet habe.

König Johann III, 1:

Wärst du, der mich beruhigt wünscht, abscheulich,
Häßlich und schändend für der Mutter Schooß,
Voll widerwärt'ger Flecke, garst'ger Makeln,
Lahm, albern, bucklicht, mißgeboren, schwarz,
Mit ekelhaften Mälern ganz bedeckt;
Dann fragt' ich nichts danach, dann wär' ich ruhig,
Dann würd' ich dich nicht lieben und du wärst
Nicht werth der hohen Abkunft, noch der Krone.
Doch du bist schön, dich schmückten, lieber Knabe,
Natur und Glück vereint bei der Geburt.
Von Gaben der Natur prangst du mit Lilien
Und jungen Rosen . . . .

König Johann IV, 2:

Wenn du nicht dagewesen wärst, ein Mensch
Gezeichnet von den Händen der Natur,
Und ausersehn zu einer That der Schmach,
So kam mir dieser Mord nicht in den Sinn.
Doch da ich Acht gab auf dein scheußlich Ansehn,
Geschickt zu blut'ger Schurkerei dich fand....

König Heinrich VI. III, II, 2:

Doch du bist weder Vater gleich, noch Mutter.
Nein, einem schnöden, mißgeschaffnen Scheusal (*stigmatic*)
Gezeichnet vom Geschick, daß man es meide
Wie gift'ge Kröten, oder Eidechs-Stacheln.

Akt III, 2:

Schwor Liebe mich doch ab im Mutterschooß,
Und daß ihr sanft Gesetz für mich nicht gölte,
Bestach sie die gebrechliche Natur
Mit irgend einer Gabe, meinen Arm
Wie einen dürren Strauch mir zu verschrumpfen,
Dem Rücken einen neid'schen Berg zu thürmen,
Wo Häßlichkeit, den Körper höhnend, sitzt,
Die Beine von ungleichem Maaß zu formen,
An jedem Theil mich ungestalt zu schaffen,
Gleich wie ein Chaos oder Bärenjunges,
Das, ungeleckt, der Mutter Spur nicht trägt.

Akt V, 6:

Mehr als der Mutter Wehen fühlte deine,
Und keiner Mutter Hoffnung kam ans Licht:
Ein roher, mißgeformter Klumpe nur,
Nicht gleich der Frucht von solchem wackren Baum.

Du hattest Zähn' im Kopf bei der Geburt,
Zum Zeichen, daß du kämst, die Welt zu beißen.

Ich, der nichts weiß von Mitleid, Lieb' und Furcht. —
Ja, es ist wahr, wovon mir Heinrich sprach,
Denn öfter hört ich meine Mutter sagen,
Daß ich zur Welt, die Beine vorwärts, kam.
Was meint ihr, hatt' ich keinen Grund zur Eile,
Die unser Recht sich angemaßt, zu stürzen?
Die Wehemutter staunt', es schrien die Weiber:
„Hilf Jesus! Zähne bringt er auf die Welt.“ *)
Die hatt' ich auch, das zeigte klärlich an,
Ich sollte knurren, beißen wie ein Hund.
Weil denn der Himmel meinen Leib so formte,
Verkehre demgemäß den Geist die Hölle.

Sommernachtstraum V, 1:

Ihr Geschlecht soll nimmer schänden
Die Natur mit Feindeshänden;
Und mit Zeichen schlimmer Art,
Muttermal und Hasenschart',
Werde durch des Himmels Zorn
Ihnen nie ein Kind gebor'n.

Hamlet I, 4:

So geht es oft mit einzeln Menschen auch,
Daß sie durch ein Naturmal, das sie schändet . . .

Sterben. Tod. Selbstmord.

Der Tod ist das allgemein gefürchtete Ende des irdischen Lebens, vor welchem der Arzt schützen soll. Daher ist es das höchste Ziel der älteren Aerzte, die Tinktur, den Lebensbalsam zu erfinden, welche das Leben verlängern sollen. Außerdem gehört es in das Bereich des Arztes, zu konstatiren, ob der Tod wirklich eingetreten, ob er nicht vielleicht durch verbrecherische Mittel herbeigeführt worden ist.

Der Tod wird in Shakespeare's Dramen nur selten als etwas Schreckliches angesehn, meist als das Ende aller Leiden herbeigewünscht. Der Feige, welcher den Tod mehr fürchtet, als er die Ehre liebt, wird verhöhnt. Die Aufgabe des Arztes, das Lebensende abzuwehren, wird erwähnt:

*) Auch Ludwig XIV. von Frankreich soll nach dem Zeugnisse des Hugo Grotius Zähne mit auf die Welt gebracht haben, weshalb er zu Thaten gegen den Frieden der Welt bestimmt gewesen sei.

Cymbeline V, 5:

Cornelius. Heil, großer König!
Dein Glück zu trüben, muß ich dir den Tod
Der Kön'gin melden.
Cymbeline. Wem steht solche Botschaft
Wohl schlechter als dem Arzt? Doch wissen wir,
Arznei verlängt das Leben wohl, doch rafft
Der Tod zuletzt den Arzt auch hin.

Der Athem, ohne den das Leben nicht lange bestehen kann, ist Zeichen noch vorhandenen Lebens, daher die noch heute volksthümlichen Prüfungen, ob sich eine Feder vor der Nasenöffnung bewegt, ein Spiegelglas vom Hauche getrübt wird.

König Heinrich IV., II. IV, 4.

König Lear V, 3:

Ich weiß, wenn Einer todt und wenn er lebt:
Todt wie die Erde. Gebt 'nen Spiegel her;
Und wenn ihr Hauch die Fläche trübt und streift,
Dann lebt sie. —
Die Feder regte sich, sie lebt!

Der Tod als Erlöser von allem Uebel:

König Johann III, 4:

Nein, allen Trost verschmäh' ich, alle Hülfe,
Bis auf den letzten Trost, die wahre Hülfe,
Tod! Tod! — O liebenswürd'ger, holder Tod!
Balsamischer Gestank! gesunde Fäulniß!
Steig' auf aus deinem Lager ew'ger Nacht,
Du Haß und Schrecken der Zufriedenheit,
So will ich küssen dein verhaßt Gebein,
In deiner Augen Höhlung meine stecken,
Um meine Finger deine Würmer ringeln,
Mit eklem Staub dies Thor des Odems stopfen,
Und will ein grauser Leichnam sein, wie du.
Komm, grins' mich an, ich denke dann, du lächelst,
Und herze dich als Weib. Des Elends Buhle,
O komm zu mir! —

Ehre gilt höher als das Leben:

Julius Cäsar I, 2:

Wohl! Ehre ist der Inhalt meiner Rede.
Ich weiß es nicht, wie ihr und andre Menschen
Von diesem Leben denkt; mir, für mich selbst,
Wär' es so lieb, nicht da sein, als zu leben
In Furcht vor einem Wesen wie ich selbst.

Derselbe I, 3:

Er soll zur See, zu Land die Krone tragen.

Ich weiß, wohin ich diesen Dolch dann kehre.
Denn Cassius soll von Knechtschaft Cassius lösen.
Darin, ihr Götter, macht ihr Schwache stark,
Darin, ihr Götter, bändigt ihr Tyrannen:
Noch felsenfeste Burg, noch eh'rne Mauern,
Noch dumpfe Kerker, noch der Ketten Last
Sind Hindernisse für des Geistes Stärke.
Das Leben, dieser Erdenschranken satt,
Hat stets die Macht, sich selber zu entlassen.

Brutus dagegen verdammt den Selbstmord.

Julius Cäsar V, 1:

Ganz nach der Vorschrift der Philosophie,
Wonach ich Cato um den Tod getadelt,
Den er sich gab (ich weiß nicht, wie es kommt,
Allein ich find' es feig und niederträchtig,
Aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit
So zu verkürzen), will ich mit Geduld
Mich waffnen und den Willen hoher Mächte
Erwarten, die das Irdische regieren.

Derselbe V, 5:

Der Feind hat uns zum Abgrund hingetrieben;
Es ziemt sich mehr, von selbst hineinzuspringen,
Als zu erwarten seinen letzten Stoß.

Auf Hamlets Melancholie, seinen Ueberdruß am Leben haben wir schon früher hingewiesen. In mehr als einer Stelle spricht er die Sehnsucht nach dem Tode, welcher das ihm zum Ekel gewordene Leben enden solle, aus und zwar als Herzensneigung, denn es geschieht in Monologen, wo er Niemanden zu täuschen sucht.

Wir haben Hamlet schon als einen geistig Gestörten kennen gelernt, und wir fügen hier nochmals hinzu, daß ernstlich gemeinte Wünsche nach dem Ende des Lebens, welches jeder Sterbliche um so höher schätzt, je sicherer er weiß, daß er es früher oder später verliert, nur bei Solchen vorkommen, deren Geist erkrankt ist. Der Arme, der Unglückliche, der Verfolgte, der Kranke selbst, welcher sich auf dem Schmerzenslager windet, denkt nicht ernstlich daran, den Tod herbeizuführen, so lange sein Geist noch frei ist. Hamlet sagt selbst (II, 2): „An sich ist nichts weder gut, noch böse, das Denken macht es erst dazu". Erst dann, wenn dem Menschen seine Leiden, sie seien nun wahr oder eingebildet, so groß erscheinen, daß er glaubt, sie nicht mehr ertragen zu können — und dies geschieht nur bei niedergedrücktem, umnachtetem

Geiste — erst dann greift er nach Mitteln, welche den Lebensfaden zerschneiden, und in solcher Verfassung denkt er kaum an das, was nach dem Tode kommen kann. Seinem krankhaften Gemüthszustande entsprechend ist auch Hamlets Betrachtung beim Anblicke des Schädels, welchen der Todtengräber aufwirft:

Hamlet V, I:

> ... wie schaudert meiner Einbildungskraft davor! mir wird ganz übel. Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht, wie oft. Wo sind nun deine Schwänke? deine Sprünge? deine Lieder, deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach? Ist jetzt Keiner da, der sich über dein Grinsen aufhielte? Alles weggeschrumpft? Nun begieb dich in die Kammer der gnädigen Frau und sage ihr, wenn sie auch einen Finger dick auflegt: so'n Gesicht muss sie endlich bekommen; mach' sie damit lachen....
>
> Glaubst du, daß Alexander in der Erde solchergestalt aussah, und so roch?

Coriolanus IV, 3:

> mit einem Wort
> Bin ich des Lebens auch höchst überdrüssig.
> Drum biet' ich dir und deinem alten Haß
> Hier meine Gurgel.

Antonius und Cleopatra IV, 9:

> Du höchste Herrscherin wahrhafter Schwermuth,
> Den gift'gen Thau der Nacht geuß über mich,
> Daß Leben, meinem Willen längst empört,
> Nicht länger auf mir laste....

Akt IV, 2:

> Nun will ich sein
> Ein Bräutigam dem Tod und zu ihm eilen
> Wie zu der Liebsten Bett.

Akt IV, 13:

> Nein, nicht das Siegsgepränge
> Des hochbeglückten, übermüth'gen Cäsar
> Zier' ich jemals. Bleibt Messern, Giften, Schlangen,
> Nur Schärfe, Kraft und Stachel, bin ich sicher.

> Ist's denn Sünde
> Zu stürmen ins geheime Haus des Todes,
> Eh' Tod zu uns sich wagt?....
> In dieser Noth
> Bleibt uns kein Freund, als Muth und schneller Tod...

Cleopatra, deren Leben an Glückswechsel so reich ist, hat sich wohl schon oft mit dem Gedanken, den Tod einst suchen zu müssen, vertraut gemacht. Selbstmord erschien ja zur Römerzeit oft genug als das geringste Uebel.

Antonius und Cleopatra V, 2:

mir erzählt' ihr Arzt,
Wie oft und wiederholt sie nachgeforscht
Schmerzlosen Todesarten.

Für das üppige Weib traten trotz ihrer Lebenslust Umstände ein, welche das fernere Leben ihr schrecklich erscheinen ließen. Nachdem sie durch Cäsar und Antonius die halbe Welt beherrscht hatte, drohte ihr die größte Schmach, im Triumphe des Octavius aufgeführt zu werden.

Akt V, 2:

Schon giebt Verzweiflung mir ein bessres Leben.

Freund, keine Speise nehm' ich, Freund, nicht trink' ich,
Und wenn auch müßig Schwatzen nöthig ist,
Schlaf' ich auch nicht, dies ird'sche Haus zerstör' ich,
Thu' Cäsar, was er kann. Wißt, Herr, nicht fröhn' ich
In Ketten je an eures Feldherrn Hof,
Noch soll mich je das kalte Auge zücht'gen
Der nüchternen Octavia. Hochgehoben
Sollt' ich des schmäh'nden Roms jubelndem Pöbel
Zur Schau stehn? Lieber sei ein Sumpf Egyptens
Mein freundlich Grab! Lieber in Nilus Schlamm
Legt mich ganz nackt, laßt mich die Wasserschlange
Zum Scheusal stechen, lieber macht Egyptens
Erhabne Pyramiden mir zum Galgen,
Und hängt mich auf in Ketten!

Nun, was denkst du, Iras?
Du als ein fein egyptisch Püppchen, stehst
In Rom zur Schau wie ich: Handwerkervolk
Mit schmutz'gem Schurzfell, Maaß und Hammer, hebt
Uns auf, uns zu besehn; ihr trüber Hauch,
Widrig von ekler Speis', umwölkt uns dampfend,
Und zwingt, zu athmen ihren Dunst.

Der Wunsch, auch nach dem Tode noch keinen unangenehmen Eindruck zu machen, ist dem weiblichen Geschlechte so eigenthümlich, daß ihn schon die griechischen Dichter bei ihren Heldinnen nicht vergaßen. Auch Shakespeare bringt diesen Zug bei Cleopatra:

Schmückt mich als Königin, ihr Frau'n; geht, holt
Mein schönstes Kleid; ich will zum Cydnus nieder,
Und Marc Anton begegnen.

Den Mantel gieb, setz mir die Krone auf,
Ich fühl' ein Sehnen nach Unsterblichkeit!
Nun netzt kein Traubensaft die Lippen mehr. —

Das Leben ist der Cleopatra so verhaßt geworden, daß sie ausruft:

> Auch den Tod mißgönnt ihr,
> Der selbst den Hund von seiner Angst erlöst?

Am eingehendsten finden wir die Liebe zum Leben auf der einen Seite, die Gründe, warum man das Leben als ein fortwährendes Elend verlassen, den Tod als Befreier begrüßen müsse, auf der anderen Seite, abgehandelt in „Maaß für Maaß". So mächtig ist der Drang, sein Leben zu verlängern, in der Brust des mit gesundem Geiste begabten Menschen, daß selbst ein Mann wie Claudio, der, seiner edlen Abkunft gemäß, von Jugend auf angehalten worden ist, die Ehre als das höchste Gut zu achten, nicht ansteht, sein Leben mit der Entehrung seiner Schwester erkaufen zu wollen. Claudio ist zum Tode verurtheilt, und so lange ihm keine Hoffnung auf Begnadigung lächelt, ist er ziemlich ruhig in sein Schicksal ergeben. Die Rede des als Mönch verkleideten Herzogs befestigt seinen Todesmuth.

Maaß für Maaß III, 1:

> Im Elend bleibt kein andres Heilungsmittel,
> Als Hoffnung nur:
> Ich hoffe Leben, bin gefaßt auf Tod.
>
> *Herzog.* Sei's unbedingt auf Tod! Tod sowie Leben
> Wird dadurch süßer. Sprich zum Leben so:
> Verlier' ich dich, so geb' ich hin, was nur
> Ein Thor festhielte. Sprich: Du bist ein Hauch,
> Abhängig jedem Wechsel in der Luft,
> Der diese Wohnung, die dir angewiesen,
> Stündlich bedroht; du bist nur Narr des Todes,
> Denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehn,
> Und rennst ihm ewig zu. Du bist nicht edel;
> Denn alles Angenehme, das dich freut,
> Erwuchs aus Niederm. Tapfer bist du nicht;
> Du fürchtest ja die zartgespalt'ne Zunge
> Des armen Wurms: — Dein bestes Ruhn ist Schlaf,
> Den rufst du oft, und zitterst vor dem Tod,
> Der doch nichts weiter. Du bist nicht du selbst;
> Denn du bestehst durch tausende von Körnern,
> Aus Staub entsprossen. Glücklich bist du nicht:
> Was du nicht hast, dem jagst du ewig nach,
> Vergessend, was du hast. Du bist nicht stetig,
> Denn dein Befinden wechselt seltsam launisch
> Mit jedem Mond. Reich, bist du dennoch arm;
> Dem Esel gleich, der unter Gold sich krümmt,
> Trägst du den schweren Schatz nur einen Tag,

Und Tod entlastet dich. Freunde hast du keine;
Denn selbst dein Blut, das Vater dich begrüßt,
Die Wirkung deiner eignen innern Kraft,
Flucht deiner Gicht, dem Aussatz und der Lähmung,
Daß sie nicht schneller mit dir enden.
Du hast zu eigen Jugend nicht noch Alter,
Nein, gleichsam nur 'nen Schlaf am Nachmittag,
Der beides träumt; denn all dein Jugendglanz
Lebt wie bejahrt und fleht vom welken Alter
Die Zehrung sich: und bist du alt und reich,
Hast du nicht Glut noch Triebe, Mark noch Schönheit,
Der Güter froh zu sein. Was bleibt nun noch,
Das man ein Leben nennt? und dennoch birgt
Dies Leben tausend Tode, dennoch scheu'n wir
Den Tod, der all' die Widersprüche löst.

Claudio. Habt Dank, mein Vater!
Ich seh', nach Leben strebend, such' ich Sterben,
Tod suchend, find' ich Leben. Nun, er komme! —

Als aber Claudio's Schwester Isabella erscheint und ihm mittheilt, daß er gerettet werden könne, wenn sie sich dem Regenten Preis geben will, da erwacht in ihm von neuem die Lebenslust und er spricht in ganz anderem Tone. Isabella selbst sieht dies voraus:

Maaß für Maaß III, 1:

O Claudio, ich fürchte dich und zittre,
Du möcht'st ein fiebernd Leben dehnen wollen;
Sechs oder sieben Winter theurer achten,
Als ew'ge Ehre. Hast du Muth zum Tod? —
Des Todes Schmerz liegt in der Vorstellung;
Der arme Käfer, den dein Fuß zertritt,
Fühlt körperlich ein Leiden, ganz so groß,
Als wenn ein Riese stirbt.

Nach unserer Meinung will hier der Dichter sagen: den Tod des Käfers achten wir für nichts, obgleich dieser verhältnißmäßig ebenso viel leidet wie der sterbende Riese. Claudio soll den eigenen Tod hinnehmen, als ob es sich nur um den Tod des Käfers handle, auf den wir achtlos treten.

Claudio weist die Furcht seiner Schwester als unbegründet zurück, da er zu sterben wissen werde. Je mehr er aber mit den Anträgen des scheinheiligen Angelo bekannt gemacht worden ist, desto weniger strafbar dünkt er sich selbst, desto weniger scheint es ihm Sünde, wenn Isabella ihre Unschuld für sein Leben dahingiebt.

Claudio. Sterben ist entsetzlich!
Isabella. Und leben ohne Ehre hassenswerth!

Claudio. Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß, wohin,
Da liegen, kalt, eng eingesperrt und faulen;
Dies lebenswarme, fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß; und der entzückte Geist
Getaucht in Feuerfluten, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
Gekerkert sein in unsichtbare Stürme,
Und mit rastloser Wuth gejagt rings um
Die schwebende Erd', oder Schlimm'res werden,
Als selbst das Schlimmste,
Was Phantasie wildschwärmend, zügellos
Heulend erfindet: das ist zu entsetzlich! —
Das schwerste, jammervollste, ird'sche Leben,
Das Alter, Meineid, Schmerz, Gefangenschaft
Dem Menschen auflegt, — ist ein Paradies
Gegen das, was wir vom Tode fürchten!*)

O Liebste, laß mich leben! —
Was du auch thust, den Bruder dir zu retten,
Natur tilgt diese Sünde dir hinweg,
Dass sie zur Tugend wird.

Der Abscheu seiner Schwester, des Herzog-Mönchs Andeutungen, Angelo wolle sie nur auf die Probe stellen und an Begnadigung sei nicht zu denken, ernüchtern den Claudio, so daß er spricht:

> Die Liebe zum Leben ist mir so vergangen, daß ich bitten werde, davon befreit zu sein.

Dem Streben Shakespeare's, seine Charaktere durch Gegensätze in ein helleres Licht zu stellen, entspricht es auch in **Maaß für Maaß**, daß neben Claudio der zum Tode verurtheilte Bernardino, ein Zigeuner von Geburt, erscheint. Während Claudio vom Ergebensein in sein Schicksal zu dem anderen Extreme, sein Leben durch jedes Mittel zu erkaufen, schwankt, heißt es von Bernardino: Akt IV, 2:

> Ein Mensch, dem der Tod nicht fürchterlicher vorkommt, als ein Weinrausch; sorglos, unbekümmert, furchtlos vor Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ohne Scheu vor dem Tod, und ein ruchloser Mörder. —
>
> Mehr als einmal haben wir ihn geweckt, als wollten wir ihn zur Hinrichtung führen, und ihm einen vorgeblichen Befehl dafür gezeigt: es hat nicht den mindesten Eindruck auf ihn gemacht.

Der Herzog-Mönch findet ihn selbst

... ganz unbereit
Zum Leben wie zum Tod.

---

*) Ganz wie der Geist des Achilles sich dem Odysseus gegenüber äußert.

Wir wenden uns nun zu den übrigen Aussprüchen, welche in Shakespeare's Dramen zerstreut sind und von der Nichtigkeit des Lebens, vom Tode als erwünschtem Ende sprechen. Immer finden wir, daß nur Personen, welche das geistige Gleichgewicht verloren haben, sich derartig äußern. Im Othello ist es der Schwächling Rodrigo, der verzweifelt, weil er die Desdemona nicht erlangen kann:

Akt I, 3:

Auf der Stelle ersäufen werd' ich mich.

Es ist Albernheit zu leben, wenn das Leben eine Qual wird, und wir haben Vorschrift zu sterben, wenn der Tod unser Arzt ist.

In Cymbeline sucht Posthumus im Glauben, daß Pisanio auf sein Geheiß die Imogen wirklich ermordet habe, den Tod:

Akt V, 1:

so unbekannt,
Gehaßt nicht, noch beklagt, weih' ich mich selbst
Dem Untergang.

Akt V, 3:

O seid willkommen, Ketten. Denn ihr führt,
Hoff' ich, zur Freiheit: ich bin weit beglückter
Als Einer, den die Gicht plagt; weil der lieber
Möcht' ewig seufzen, als geheilt sich sehn
Durch Tod, den sichern Arzt; er ist der Schlüssel,
Der diese Eisen löst.

Akt V, 4:

Ich bin freudiger zu sterben, als du zu leben.

Der Mörder in Macbeth Akt III, 1 bekennt:

ich bin Einer,
So matt von Elend, so zerzaust von Unglück,
Daß ich mein Leben setz' auf jeden Wurf,
Es zu verbessern, oder los zu werden.

Macbeth empfindet die Vergeltung für seine Unthat, wie er es Akt I, 7 vorahnend ausgesprochen hat.

Akt III, 2:

Lieber bei dem Todten sein, den, Frieden uns zu schaffen,
Zum Frieden wir gesandt, als auf der Folter
Der Seel' in ruheloser Qual zu zucken.

Das Leben erscheint ihm nichtig.

Akt V, 5:

Morgen und morgen und dann wieder morgen
Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag
Zur letzten Sylb' auf unser'm Lebensblatt,
Und alle unsre Gestern führten Narr'n

Den Pfad des staub'gen Todes. — Aus! kleines Licht! —
Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
Ein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Mährchen ist's, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth,
Das nichts bedeutet.

Der alte Gloster in König Lear, welcher seinen Sohn Edgar auf Anstiften seines Bastardsohnes Edmund verstoßen und verbannt hat, sieht zu spät ein, daß Edmund ein Schurke und Edgar unschuldig ist. Durch Edmund verrathen, wird Gloster durch den grausamen Cornwall geblendet, seiner Güter beraubt und aus seinem eigenen Hause hinausgestoßen. Eine finstere Verzweifelung, bei welcher das an Edgar begangene Unrecht ihn am bittersten quält, bemächtigt sich seiner, und er beschließt, sein Leben zu enden.

König Lear IV, 1:

was Fliegen sind
Den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern;
Sie tödten uns zum Spaß.

So ist's recht, ihr Götter! —
Laßt stets den üpp'gen, wollusttrunknen Mann,
Der eurer Satzung trotzt, der nicht will sehn,
Weil er nicht fühlt, schnell eure Macht empfinden.

Gloster strebt nach Dover:

Dort ist ein Fels, deß hohe steile Klippe
Furchtbar hinabschaut in die jähe Tiefe.
Bring' mich nur hin an seinen letzten Rand;
Und lindern will ich deines Elends Bürde
Mit einem Kleinod — von dem Ort bedarf
Ich keines Führers mehr.

Von Gloster unerkannt, geleitet ihn sein verstoßener Sohn Edgar und stellt ihn an einen Ort, wo er sich nicht verletzen kann, indem er ihm vorspiegelt, es sei nur ein Schritt weit zu der grauenvollen Tiefe. Gloster schickt sich an, hinabzuspringen, indem er spricht:

O ihr mächt'gen Götter!
Der Welt entsag' ich, und vor euerm Blick
Schüttl' ich geduldig ab mein großes Leid.
Könnt' ich es länger tragen ohne Hader
Mit eurem unabwendbar ew'gen Rath,
So möchte wohl mein müder Lebensdocht
Von selbst verglimmen.

Er springt und fällt bewußtlos nieder. Die Worte Edgars:

> Und weiß ich, ob nicht Phantasie den Schatz
> Des Lebens rauben kann, wenn Leben selbst
> Dem Raub sich preisgiebt?

sind nicht ohne Grund, denn die Geschichte erzählt Beispiele, daß zum Tode verurtheilte Menschen, welche die Hinrichtung erwarteten, vor Todesangst gestorben sind, obgleich man sie schonen wollte.

Der wieder zu sich kommende Gloster ruft aus:

> Wird auch die Wohlthat noch versagt dem Elend,
> Durch Tod zu endigen? Trost war's doch immer,
> Als Jammer der Tyrannen Wuth sich konnte
> Entziehn und seine stolze Willkür täuschen.

Auf Edgars Zusprache kommt eine ergebnere Stimmung über Gloster:

> Ich will hinfort
> Mein Elend tragen, bis es ruft von selbst:
> Genug, genug, und stirb!

Noch einmal aber erwacht die alte Verzweiflung, als Edgar ihm zuruft:

> Fort, alter Mann, gebt mir die Hand, hinweg! —
> Lear ist besiegt, gefangen sammt der Tochter.

Gloster erwiedert:

> Nicht weiter, Freund! Man kann auch hier verfaulen.

Edgar aber ermuntert ihn mit den tief tragischen Worten:

> Was? Wieder Schwermuth? Dulden muss der Mensch
> Sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft:
> Reif sein ist Alles.

Demselben Gedankengange entsprechen die Zeilen, Akt V, 3:

> o wie süß das Leben!
> Daß stündlich wir in Todesqualen sterben
> Lieber als Tod mit Eins!

Der Tod wird häufig als Person aufgeführt:

König Richard II. III, 3:

> im hohlen Zirkel,
> Der eines Königs sterblich Haupt umgiebt,
> Hält seinen Hof der Tod: da sitzt der Schalksnarr,
> Höhnt seinen Staat und grins't zu seinem Pomp;
> Läßt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt
> Den Herrscher spielen, drohn, mit Blicken tödten,
> Flößt einen eitlen Selbstbetrug ihm ein,
> Als wär' dies Fleisch, das unser Leben einschanzt,
> Unüberwindlich Erz; und so gelaunt
> Kommt er zuletzt und bohrt mit kleiner Nadel
> Die Burgmau'r an, und — König, gute Nacht!

König Heinrich IV. I, v, 4:

Nur daß die erd'ge, kalte Hand des Todes
Den Mund mir schließt.

König Heinrich VI. I. iv, 7:

Du, Schalksnarr Tod, belachst uns hier zum Hohn...

König Heinrich VI. II. iii, 3:

Wie geht's dir, Beaufort? Sprich zu deinem Fürsten.
Beaufort. Bist du der Tod? ich geb dir Englands Schätze,
Genug, zu kaufen solch ein zweites Eiland,
So du mich leben läß'st und ohne Pein.

Romeo und Julia V, 3:

Lippen, ihr, die Thore
Des Odems, siegelt mit rechtmäß'gem Kusse
Den ewigen Vertrag dem Wuchrer Tod.

O du verhaßter Schlund, du Bauch des Todes,
Der du der Erde Köstlichstes verschlingst ...

Soll ich glauben —
Ja glauben will ich ....
Der körperlose Tod entbrenn' in Liebe
Und der verhaßte, hagre Unhold halte
Als seine Buhle hier im Dunkel dich.

Hamlet V, 2:

Der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig ...

O stolzer Tod,
Welch Fest geht vor in deiner ew'gen Zelle,
Daß du mit Einem Schlag so viele Fürsten
So blutig trafst?

Cymbeline V, 3:

Ich, durch Schmerzen festgemacht,
Fand nicht den Tod, wo ich ihn ächzen hörte;
Fühlt' ihn nicht, wo er schlug; ein Unthier, scheußlich
Seltsam! verbirgt er sich im lust'gen Becher,
Im sanften Bett und süßen Wort; hat mehr
Bedient' als wir, die seine Klingen zücken.

Im Kampfe mit Douglas hat sich Falstaff todt gestellt, um dem Tode zu entgehn. Als er der Gefahr glücklich entronnen ist, spricht er:

König Heinrich IV. I. v, 4:

Blitz, es war Zeit, eine Maske anzunehmen, sonst hätte mich der hitzige Brausekopf von Schotten gar zum Schatten gemacht. Eine Maske? Ich lüge, ich bin keine Maske; sterben heißt eine Maske (*counterfeit* Nachahmung) sein, denn der ist nur die Maske eines Menschen, der nicht das Leben eines Menschen hat; aber die Maske

des Todes annehmen, wenn man dadurch sein Leben erhält, heißt das wahre und vollkommene Bild des Lebens sein. Das bessere Theil der Tapferkeit ist Vorsicht, und mittelst dieses besseren Theiles habe ich mein Leben gerettet.

Daß Leichen, welche im Wasser gelegen haben, durch Aufschwellung unkenntlich werden, war auch unserem Dichter bekannt.

Lustige Weiber von Windsor III, 5:

Die Schurken schmissen mich in den Fluß und machten nicht mehr Umstände, als hätten sie die blinden Jungen einer Hündin ersäuft, fünfzehn auf einen Wurf . . . . Ich wäre ertrunken, wäre nicht das Ufer seicht und sandig gewesen; ein Tod, den ich verabscheue! denn das Wasser schwillt den Menschen auf; und was für eine Figur wäre aus mir geworden, wenn ich ins Schwellen gerathen wäre. Ich wäre ein Gebirg von einer Mumie geworden. —

Naturereignisse und Naturgesetze.

Dieses Kapitel ist kein eigentlich medizinisches, doch schließen wir es an, weil zur Zeit Shakespeares die Medicin ein weit größeres Feld umfaßte, als heutzutage. Der englische Ausdruck *physic*, dem seit Karl dem Großen gebräuchlichen *physica* nachgebildet, drückt dieses Verhältniß aus: die Medicin war die Wissenschaft von den natürlichen Dingen. Der Dichter hatte ohne Zweifel die Werke der Alten, besonders die Schriften des Aristoteles, wenn auch nur in Uebersetzung oder Bearbeitung, studirt und bringt, diesen Werken folgend, Ansichten über die Natur und die Welt in seinen Dramen vor. Wenigstens wird diese unsere Meinung aus Troilus und Cressida bewiesen. Ist dieses Stück wirklich von Shakespeare verfaßt, dann muß Shakespeare auch die Werke des Aristoteles gelesen haben.*) Dies läßt sich aus Folgendem erkennen:

Troilus und Cressida II, 2:

Paris und Troilus, beide sprecht ihr gut,
Und habt erörtert Frag' und Stand des Streits,
Doch oberflächlich — nicht ungleich der Jugend,
Die Aristoteles unfähig hält
Zum Studium der Moralphilosophie.

Aristoteles nahm an, daß die Erde das Centrum des Weltalls sei und diese Idee finden wir bei Shakespeare wieder, ja der Dichter nennt ausdrücklich die Anziehungskraft, welche das Centrum der Erde ausübt.

---

*) Die Uebereinstimmung zwischen vielen Ansichten Shakespeare's und Aussprüchen in den moralischen Schriften Plutarchs habe ich in einer besonderen Arbeit, welche am Schlusse dieses Jahrbuches erscheint, nachgewiesen.

Troilus und Cressida III, 2:

Und wenn dem Vers voll Schwür' und schwülst'ger Bilder
Ein Gleichniß fehlt, der oft gebrauchten müde,
Als, treu wie Stahl, wie Sonnenschein dem Tag,
Pflanzen dem Mond, das Täubchen seinem Tauber,
Dem Centrum Erde, Eisen dem Magnet . . .
(*As earth to the centre*)

Dasselbe IV, 3:

Doch meiner Liebe starker Bau und Grund
Ist wie der Erde ew'ger Mittelpunkt,
Der Alles an sich zieht.
(*Is as the very centre of the earth,*
Drawing all things to it.)

Romeo und Julia II, 1:

Can I go forward, when my heart is here?
Turn back, dull earth, and find thy centre out.
Kann ich von hinnen, da mein Herz hier bleibt?
Kehr' um, du träge Erde, such' dein Centrum auf.

Centre ist hier von Schlegel und Tieck durch Sonne übersetzt worden, und dies würde allerdings unserer Weltanschauung entsprechen. Nichts aber zwingt uns zu der Annahme, daß auch Shakespeare unter *centre of the earth* die Sonne verstanden habe. Wenn die Erde der Mittelpunkt des Weltalls ist, so ist der Mittelpunkt der Erde das Centrum des Centrums, um das sich alles dreht.*)

Die Weltaxe erwähnt:

Troilus und Cressida I, 3:

. . . *strong as the axle-tree,*
on which heaven rides.
. . . stark wie die Ax', um die
Der Himmel kreist.

Die Reflexion des Sonnenlichtes:

Troilus und Cressida III, 3:

. . . einer Wölbung gleich
Rückwirft die Stimme; oder wie ein Thor
Von Stahl die Sonn' empfängt und wiedergiebt
Ihr Bild und ihre Gluth.

Heinrich VI. II. III, 2:

Genug, mein Suffolk, denn du quälst dich selbst,
Und diese Flüche, wie die Sonn' auf Glas,
Wie überladne Büchsen, prallen rückwärts
Und wenden ihre Stärke wider dich.

---

*) Dies finden wir bei Plutarch. D. V. — Im Herzen wohnt das Leben; der, ohne dieses Lebenscentrum todte Körper soll umkehren und dahin gehen, wo der Mittelpunkt seines Ichs (geistig und körperlich so verstanden) weilt. D. R.

Die Kraft der Sonne wird besprochen:

Troilus und Cressida V, 2:

. . . nicht der grause Schall
Des Meers, den Schiffer Hurricano nennen,
Durch den allmächt'gen Sol zum Berg verdichtet,
(*Constring'd in mass by the almighty sun*)
Betäubt mit mehr Gekrach das Ohr Neptuns
Im Niedersturz, als meines Schwertes Wucht
Einschmettern soll auf Diomed.

Die Wasserhose *(hurricano)* ist hier von der Sonne abhängig gemacht.

Timon von Athen IV, 3:

Alcibiades. Wie ward der edle Timon so verwandelt?
Timon. So wie der Mond, wenn Licht ihm fehlt zu geben;
Doch konnt' ich nicht mich wie der Mond erneuen;
Mir borgte keine Sonne.

Derselbe III, 4:

schon um sieben strahlt er sonst.
Diener. Ja, doch sein Tag ist kürzer jetzt geworden.
Seht, Freunde, des Verschwenders Lauf ist gleich
Der Sonne, doch erneut sich nicht, wie sie.
Ich fürcht', in Timons Beutel ist es Winter;
Das heißt, steckt man die Hand auch tief hinein,
Man findet wenig.

Derselbe IV, 3:

Alles, hört, treibt Dieberei:
Die Sonn' ist Dieb, beraubt durch zieh'nde Kraft
(*The sun's a thief and with his great attraction
Robs the vast sea*)
Die weite See; ein Erzdieb ist der Mond,
Da er wegschnappt sein blasses Licht der Sonne;
Das Meer ist Dieb, deß nasse Wogen auflöst
Der Mond in salz'ge Thränen: Erd' ist Dieb,
Sie zehrt und zeugt aus Schlamm nur, weggestohlen
Von allgemeinem Auswurf: Dieb ist Alles.*)

Heinrich IV. I. i. 2:

Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müßiggangs.
Doch darin thu' ich es der Sonne nach,

---

*) *the earth's a thief, that feeds and breeds by a composture stolen from general excrement:* die Erde ist ein Dieb, sie nährt und zeugt nur mit Dünger, der von allgemeinem Auswurf gestohlen ist; das Meer ist ein Dieb, und bezieht die Feuchtigkeit durch den Mond: so ist die hier etwas dunkel wiedergegebene Ansicht.

Die nieder'm, schädlichem Gewölk erlaubt,
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt wird, man sie mehr bewundre,
Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht
Von Dünsten, die sie zu ersticken schienen.

Richard II. III, 3:

Entmuthigender Vetter! weißt du nicht,
Wenn hinterm Erdball sich das späh'nde Auge
Des Himmels birgt, der untern Welt zu leuchten,
Dann schweifen Dieb' und Räuber, ungesehn,
In Mord und Freveln blutig hier umher:
Doch wenn er, um den ird'schen Ball hervor,
Im Ost der Fichten stolze Wipfel glüht,
Und schießt sein Licht durch jeden schuld'gen Winkel:
Dann stehn Verrath, Mord, Greuel, weil der Mantel
Der Nacht gerissen ist von ihren Schultern,
Bloß da und nackt und zittern vor sich selbst.
So, wenn der Dieb, der Meuter Bolingbroke,
Der all die Zeit hier nächtlich hat geschwärmt,
Indeß wir bei den Antipoden weilten,
Uns auf sieht steigen in des Ostens Thron:
Wird sein Verrath im Antlitz ihm erröthen,
Er wird des Tages Anblick nicht ertragen,
Und, selbst erschreckt, vor seiner Sünde zittern.

Die Kräfte des Mondes werden erwähnt:

König Lear V, 3:

. so überdauern wir
Im Kerker Ränk' und Spaltungen der Großen,
Die ebben mit dem Mond und fluthen.*)

Antonius und Cleopatra IV, 9:

Bezeuge mir's, o segenreicher Mond...

Du höchste Herrscherin wahrhafter Schwermuth,
Den gift'gen Thau der Nacht geuß über mich,
Daß Leben, meinem Willen längst empört,
Nicht länger auf mir laste.

Der Mond soll durch den Thau, welchen er ausgießt, auf giftige und heilsame Kräuter wirken, deshalb sammelte man diese, so lange noch der Thau auf ihnen lag.

---

*) Im englischen Texte heißt es: *That ebb and flow by the moon,* sie ebben und fluthen durch den Mond. Ebbe und Fluth wird durch den Mond hervorgerufen.

Vom Nordsterne lesen wir:

Julius Caesar III, 1:

> Ich ließe wohl mich rühren, glich' ich euch:
> Mich rührten Bitten, bät' ich, um zu rühren;
> Doch ich bin standhaft wie des Nordens Stern,
> Deß unverrückte, ewig stete Art
> Nicht ihres Gleichen hat am Firmament.
> Der Himmel prangt mit Funken ohne Zahl,
> Und Feuer sind sie all' und jeder leuchtet,
> Doch Einer nur behauptet seinen Stand.

Des Nordens Stern *(the northern star)* auch Polarstern genannt, ist ein grösserer Fixstern, welcher dem Weltpole so nahe steht, daß er bei der täglichen Rotation des Himmelsgewölbes seinen Ort am Himmel nicht zu verändern scheint.

Ueber die Natur des schwarzen Meeres spricht

Othello III, 3:

> Nie, Jago, nie! So wie des Pontus Meer,
> Deß eis'ger Strom und fortgewälzte Fluth
> Nie rückwärts ebben mag, nein, unaufhaltsam
> In die Propontis rollt und Hellespont:
> So soll mein blut'ger Sinn in wüth'gem Gang
> Nie umschaun, noch zu sanfter Liebe ebben...

Der Pontus, das schwarze Meer, mit dichten Nebelmassen, nordischen Stürmen, seinen einen großen Theil des Jahres mit Eis bedeckten Flußmündungen, aus denen ein starker Wasserzufluß stattfindet, ist sehr vom mittelländischen Meere, dessen Glied es ist, verschieden. Ebbe und Fluth findet sich nicht in ihm, und die Strömung des überschüssigen Wassers durch die schmale Meerenge bei Konstantinopel in das Marmarameer (Propontis) und die Straße der Dardanellen (Hellespont) zum Mittelmeere ist eine sehr heftige.

Von den Elementen, aus denen der Mensch besteht, handeln:

Julius Cäsar V, 5:

> Sanft war sein Leben, und so mischten sich
> Die Element' in ihm, daß die Natur
> Aufstehen durfte und der Welt verkünden:
> Dies war ein Mann.

Antonius und Cleopatra V, 3:

> Gemahl, ich komme —
> Jetzt schafft mein Muth ein Recht mir zu dem Titel!
> Ganz Feu'r und Luft, geb' ich dem niedern Leben
> Die andern Elemente.

Was ihr wollt II, 3:

Besteht unser Leben nicht aus den vier Elementen?

König Richard II. III, 4:

Mich dünkt, ich und der König sollten uns
So schreckbar treffen wie die Elemente
Von Feu'r und Wasser, wenn ihr lauter Stoß
Des Himmels wolk'ge Wangen jäh zerreißt.
Sei er das Feu'r, ich das geschmeid'ge Wasser,
Sein sei die Wuth, derweil ich meine Fluthen
Zur Erde niederregne, nicht auf ihn.

Großartig ist die Beschreibung des Gewitters:

Hamlet II, 2:

Doch wie wir oftmals sehn vor einem Sturm
Ein Schweigen in den Himmeln, still die Wolken,
Die Winde sprachlos und den Erdball drunten
Dumpf wie der Tod — mit eins zerreißt die Luft
Der grause Donner.

Eine Erklärung des Erdbebens giebt Percy:

König Heinrich IV. I. III, 1:

Die krankende Natur bricht oftmals aus
In fremde Gährungen; die schwangre Erde
Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt,
Durch Einschließung des ungestümen Windes
In ihrem Schooß, der nach Befreiung strebend,
Altmutter Erde ruckt und niederwirft
Kirchthürm' und moos'ge Burgen.

Die bekanntesten Geologen, wie A. von Humboldt, L. von Buch u. a., nehmen an, daß das Erzittern der Erdrinde durch die Wirkung hochgespannter Dämpfe geschehe, ganz wie es hier Shakespeare in humoristischer Weise darlegt. Neuere Forscher wollen die Erdbeben durch unterirdische Einstürze, welche durch Auswaschen und Auflösen größerer Gesteinmassen vermittelst der unterirdischen Gewässer bewirkt werden, erklären. Bei den Alten war es Poseidon, der die Erde erschütterte.

Die Erde ist die allgemeine Mutter:

Timon von Athen IV, 3:

Mußt du, Natur, krank von der Menschheit Abfall,
Noch hungern!

(That nature, being sick of man's unkindness, should yet be hungry: Timon, durch die Schändlichkeit der Freunde auf's tiefste verletzt *(sick)*, wundert sich, daß er trotzdem Hunger fühlt.)

Allgemeine Mutter du
Dein Schooß unmeßbar, deine Brust unendlich,
Gebiert, nährt All; derselbe Stoff, aus dem
Dein stolzes Kind, der freche Mensch, aufquillt,
Erzeugt die schwarze Kröt' und blaue Natter,
Die goldne Eidechs' und die gift'ge Schlange

(*eyeless venom'd worm:* den augenlosen giftigen Wurm, die Blindschleiche, von der wir wissen, daß sie ganz harmlos ist)

Und jeglich Scheusal unter'm Himmelsbogen,
Auf das Hyperions Lebensfeuer strahlt;
Gieb ihm, der deine Menschenkinder haßt,
Aus deinem güt'gen Schooß nur Eine Wurzel!
Vertrockne deine fruchtbar ew'ge Kraft,

(*thy fertile and conceptious womb:* fruchtbaren und empfängnißreichen Leib)

Daß ihr kein undankbarer Mensch entspringe!
Gebier nur Tiger, Drachen, Wölf' und Bären;
Wirf neue Unhold', die dein obrer Rand
Der hohen Marmorwölbung nie gezeigt! —
O, eine Wurzel, — inn'gen Dank dafür!
Vertrockne, Mark des Weinbergs, Fett der Aecker,
Woraus der undankbare Mensch mit süßem Trank
Und Leckerbiß den reinen Sinn verschlemmt,
Daß ab ihm gleitet jegliche Betrachtung.

Banditen. Wir sind nicht Diebe, Menschen nur im Mangel.
Timon. Eu'r größter Mangel ist, euch mangelt Speise.
Weßhalb der Mangel? Wurzeln hat die Erde;
In Meilenumfang springen hundert Quellen,
Der Baum trägt Eicheln, Sträuche rothe Beeren;
Natur, die güt'ge Hausfrau, breitet aus
Auf jedem Busch ein volles Mahl. Was Mangel?

Romeo und Julia II, 3:

Die Mutter der Natur, die Erd', ist auch ihr Grab,
Und was ihr Schoß gebar, sinkt todt in ihn hinab.
Und Kinder mannigfalt, so all ihr Schooß empfangen,
Sehn wir, gesäugt von ihr, an ihren Brüsten hangen;
An vielen Tugenden sind viele drunter reich,
Ganz ohne Werth nicht eins, doch keins dem andern gleich.
O, große Kräfte sind's, weiß man sie recht zu pflegen,
Die Pflanzen, Kräuter, Stein' in ihrem Innern hegen.
Was nur auf Erden lebt, da ist auch nichts so schlecht,
Daß es der Erde nicht besondern Nutzen brächt'!

Es ist auffallend, daß Shakespeare in allen diesen Stellen, wo er die Kräfte der Natur erwähnt, mit keinem Worte eines

Schöpfers, oder göttlicher Einflüsse, welche das Weltall regieren, gedenkt. Selbst Lorenzo in Romeo und Julia, der doch Mönch ist, spricht wohl von den werthvollen Eigenschaften der Kräuter, Blumen, Steine, von einem Schöpfer aber, der alles so gut eingerichtet hat, erwähnt er nichts. Der Dichter ist Pantheist, denn selbst bei mächtigen Betheuerungen ruft er Naturgewalten an, z. B.

Othello III, 3:

Nun, bei'm crystall'nen Aether,
Mit schuld'ger Ehrfurcht vor dem heil'gen Eid
Verpfänd' ich hier mein Wort.

Jago. Bezeugt's, ihr ewig glüh'nden Lichter dort!
Ihr Elemente, die ihr uns umschließt.*)

Wir gedenken nun noch der Nebensonnen und Nebenmonde, an die Shakespeare erinnert, obgleich sie mit der Handlung des Stückes nichts zu thun haben. Alle Naturvorgänge haben eine solche Gewalt über ihn, daß er sie nicht übergehen kann, denn sicher hat er gelesen oder gehört, daß sie zu der Zeit, die er in seinen Stücken behandelt, beobachtet worden sind.

König Johann IV, 2:

Mein Fürst, es heißt, man sah die Nacht fünf Monde;
Vier stehend und der fünfte kreiste rund
Um jene vier in wunderbarer Schwingung.

König Heinrich VI. III. II, 1:

Eduard. Bin ich geblendet, oder seh' drei Sonnen?
Richard. Drei lichte Sonnen, jede ganz vollkommen;
Nicht unterbrochen durch die zieh'nden Wolken,
Von blassem, klarem Himmel rein getrennt.
Sieh, sieh! sie nahn, umarmen, küssen sich,
Als ob sie einen heil'gen Bund gelobten,
Und jetzt Ein Schein, Ein Licht nur, Eine Sonne.

Nebensonnen und Nebenmonde kommen ähnlich wie die Ringe vor, welche sich um Sonne und Mond bei umschleierter Atmosphäre bilden und jedem Leser unter dem Namen Hof bekannt sind. Wenn farbige Ringe oder Kreise um Sonne oder Mond durch horizontale lichte Streifen durchschnitten werden, so entsteht an diesen durchschnittenen Stellen größere Helligkeit und dieser Eigenschaft wegen erhalten sie den Namen Nebensonnen. Diese stehen meist zu beiden

---

*) Zum Theil ist diese Erscheinung bei Shakespeare wohl auch der Thatsache zuzuschreiben, daß es damals verboten war, den Namen Gottes auf der Bühne zu gebrauchen.

Seiten der Sonne am äußeren Umfange des Ringes. Bisweilen entsteht noch eine dritte Nebensonne vertikal über der Sonne im Gipfel des Ringes. Bei der in König Johann angeführten Gelegenheit war wohl der vierte Nebenmond vertikal unter dem Monde. Oft sieht man Nebensonnen auch ohne die Ringe, oder die Ringe ohne Nebensonnen. Sie erscheinen nie bei ganz heiterem Himmel, sondern nur, wenn derselbe mit einem Schleier überzogen ist. Man erklärt die Erscheinung dieser Ringe, Nebensonnen und Nebenmonde durch eine Brechung des Lichtes in den in der Luft schwebenden Eisnadeln, welche sechsseitige Säulen und gewissermaßen an einander gefügte dreiseitige Prismen sind. Daraus geht hervor, daß man diese Phänomene nur in der kälteren Jahreszeit erblickt, wenn sich Eisnadeln in der Luft bilden können. Ganz sicher hatte Shakespeare Nachricht darüber, daß die Nebenmonde zu König Johanns, die Nebensonnen zu Heinrichs VI. Zeit wirklich gesehen worden waren, und es ist interessant zu finden, daß beide Ereignisse in den Winter, oder doch das erste Frühjahr fallen. Die Schlacht bei Wakefield, welche im ersten Akte Heinrichs VI. III stattfindet, wurde am 30. December 1460 geschlagen; die Schlacht bei Towton am 28. März 1461. Zwischen diese beiden Vorfälle wird das Erscheinen der drei Sonnen gesetzt. Ebenso fällt die Beobachtung der fünf Monde in König Johann vor den 15. Mai 1213, an welchem Tage er die Krone niederlegte, um sie vom Papste als Lehn wieder anzunehmen.

Am Schlusse dieser Arbeit bitte ich um die Nachsicht der Leser. Trotz emsigen Suchens habe ich doch manches in Shakespeare's Dramen übersehen, was Besprechung verdient hätte. Eines aber muß ich nachträglich erwähnen, die Stelle in

Coriolanus II, 1:

. . and wish
To imp a body with a dangerous physic,
That's sure of death without it,

weil sie die Bekanntschaft des Dichters mit der Einimpfung einer Krankheit zum Zwecke des Schutzes gegen das gefährlichere Auftreten derselben beweist. Es kann kaum etwas anderes gemeint sein als Einimpfung der Pocken, welche übrigens schon in alter Zeit geübt worden war.

Klassische Reminiscenzen in Shakespeare's Dramen.

Von

Nicolaus Delius.

In meiner Shakespeare-Ausgabe habe ich in der Einleitung zu King Henry VI, Part III, den dort citirten Passus aus Robert Greene's nachgelassenem Pamphlet und dessen hämischen Ausfall gegen Shakespeare mit folgenden Worten commentirt:

„In dieser Warnung, welche der in Noth und Elend verkommende Greene an seine Genossen Marlowe (*thou famous gracer of Tragedians*), Thomas Nashe (*young Juvenall*) und George Peele (*thou no lesse deserving*) richtet, räth er diesen drei Dramatikern von einer weiteren Thätigkeit für die Bühne ab, aus dem Grunde, weil die Schauspieler sie eben so gut im Stich lassen würden wie ihn, und zwar, weil sie jetzt einen Dichter besäßen, der in seiner eigenen Meinung den Schauspielern alle übrigen ersetze. — — — Was weiter vorhergeht: *an upstart Crow beautified with our Feathers* kann im Munde des erbitterten Greene, der seine eigene Vernachlässigung dem überwiegenden Einflusse Shakespeare's auf die Bühne zuschrieb, nur den Sinn haben, daß Shakespeare in seinen ersten Arbeiten, ehe er seinen Stil und Vers selbständig entwickelte, sich an den von Marlowe, Nashe, Peele und Greene auf der englischen Bühne eingeführten Stil und Vers anlehnte und in gewissem Sinne die Manier seiner Vorgänger befolgte, vielleicht auch einzelne Phrasen und Wendungen von ihnen borgte."

Zu den „fremden Federn", mit denen sich Shakespeare geschmückt und seinen Blankvers ausstaffirt haben soll (*he is as well able to bombast out a Blankverse as the best of you,* sagt Greene) wird der Pamphletist gewiss auch die Reminiscenzen aus der griechischen Götterlehre und Sagengeschichte gerechnet haben, die durch das ganze altenglische Drama hindurch überall auftauchen, in Bildern und Gleichnissen wie in poetischer Rhetorik. Auf diesen gewissermaßen gelehrten Redeschmuck als ein Element ihres speziellen tragischen Stils mochte, so scheint es, Greene sich und seinen Freunden ein besonderes Anrecht vindiciren kraft der akademischen Bildung, die sie auf englischen Hochschulen sich angeeignet, die sie freilich in ihrem wüsten späteren Literatenleben schlecht genug verwerthet haben mochten. Daß aber Shakespeare, dem solche akademische Bildung abging, der sich zudem herausgenommen hatte, aus dem von ihnen verachteten Schauspielerstande sich zu dem ihnen ausschließlich gebührenden Range eines Schauspieldichters unter Verkümmerung ihrer berechtigten Interessen emporzuschwingen — daß Shakespeare nun auch in seinen Dramen in dreister Nachahmung ihres Stiles dieselbe Gelehrsamkeit und Belesenheit in den Klassikern affichirte, auf die sie allein rechtmäßige Ansprüche zu haben glaubten, diese Anmaßung mußte natürlich übel vermerkt werden. Geflissentlich wurde bei dem Greene'schen Ausfall gegen die mit „unsern Federn geschmückte Krähe" übersehen, in welchem Umfange eine gewisse Bekanntschaft mit der griechischen Mythologie und Heroensage damals in England zum Gemeingut geworden war, durch die englischen schönwissenschaftlichen Schriftsteller und durch Uebersetzungen aus den betreffenden griechischen und lateinischen Autoren. So durfte auch Shakespeare, ohne in Oxford oder Cambridge studirt zu haben, aus den allgemein zugänglichen Quellen jenen Fonds von klassischen Kenntnissen schöpfen, von welchem er für seine Dramatik zur Hebung und Ausschmückung seines Stils und Verses so gut Gebrauch machte, wie seine akademisch gebildeten Vorgänger auf demselben Gebiete. In wie fern er in dieser Beziehung ihren Spuren folgte, in wie fern er auch hier ihnen gegenüber seine Selbständigkeit zu bewahren oder zu erringen wußte, das wird sich am Besten herausstellen aus einer Vergleichung der Behandlung des mythologischen und sagenhaften Stoffes, wie wir sie einerseits bei Shakespeare's oben genannten Vorgängern, andrerseits bei ihm selber constatiren können.

Für die Auswahl unserer mythologischen und sagengeschichtlichen Blumenlese aus Shakespeare's Vorgängern beginnen wir mit dem jedenfalls bedeutendsten dieser Dramatiker, mit Marlowe, und zwar mit dessen Tamburlaine the Great. Da bietet sich gleich beim Eingange dieses Dramas eine Probe von der Art, wie diese Dichter ihren Redeschmuck anzubringen lieben, ohne viel zu fragen, ob passend oder nicht. Der Perserkönig sendet seinen Feldherrn zur Bekämpfung des Scythen Tamerlan aus mit den Worten:

Go frowning forth; but come thou smiling home,
As did Sir Paris with the Grecian dame.

(Ed. Dyce, Vol. 1 pag. 14.)

Der vermeintlich als Sieger heimkehrende Feldherr wird also verglichen mit dem Trojanerprinzen Paris, der die schöne Helena als gute Beute heimführt. — — In der folgenden Scene (pag. 21) erklärt Tamerlan, er wolle sein Reich nach Osten und Westen hin ausdehnen, wie Phoebus seinen Lauf. Wobei zugleich als eine für alle diese Dichter gültige Redewendung bemerkt werden mag, daß Phoebus, Titan oder Hyperion eben so unterschiedlos für die Sonne, wie Diana, Cynthia oder Phoebe für den Mond gebraucht wird.—Einen Austausch mythologischer Anspielungen finden wir weiterhin in derselben Scene (pag. 26), wo Theridamas dem Tamerlan das Compliment macht: „Nicht Hermes, der Wortführer der Götter, könnte seine Ueberredung pathetischer gebrauchen, als du", und Tamerlan erwidert: „Apollo's Orakelsprüche sind nicht wahrer, als du meine Ruhmredigkeiten bewährt finden wirst." — Bald darauf schwört Tamerlan „bei der Liebe des Pylades und Orestes, deren Statuen wir in Scythien anbeten" (pag. 29). — Der Perserkönig Cosroes vergleicht die Frechheit des Tamerlan, ihm zu trotzen, mit dem Kampfe der Titanen gegen den zornigen Jupiter und droht, ihn ins Höllenfeuer zu senden, „wie der Götterkönig die Riesen Feuer aus den Bergen speien läßt" (pag. 43). — — Weiterhin rechtfertigt Tamerlan seine eigne Herrschbegierde mit der des Jupiter, der seinen alterschwachen Vater vom Thron gestoßen und sich darauf gesetzt. Im Anschluß an dieses Präcedens nehmen dann Tamerlan's Bundesgenossen ihren Antheil an dessen Herrschaft in Anspruch, wie ja auch Neptun und Pluto jeder eine Krone erhielten, als Jupiter den alten Saturn beseitigt (pag. 50). — Im dritten Akt stattet Zenocrate ihre Liebeserklärung an Tamerlan mit verschiedenen mythologischen Reminiscenzen aus: er ist der aus dem Nil aufsteigende Sonnengott und sie die Aurora, die ihn im Arme hält.

Seine Rede tönt lieblicher als der Gesang der Musen im Wettkampfe mit den Pieriden, oder der musikalische Wettstreit der Minerva mit Neptun. Sich selbst würde sie höher schätzen, als Juno, sagt Zenocrate, wenn sie mit Tamerlan vermählt würde (pag. 57). — Bajazeth erklärt seine drei Knaben für kräftiger als Herkules, der schon in der Wiege giftige Schlangen erwürgte (pag. 65), und seine Heeresmacht vergleicht er mit den Häuptern der Hydra, die stets frisch anwachsen, wenn sie abgeschlagen sind. — Der Soldan von Aegypten vergleicht den finster blickenden Tamerlan mit dem grauenhaften Höllenfürsten Gorgon (pag. 73). — Dem Mythus von Phaëthon, der bei allen Dramatikern der Zeit in seinen verschiedenen Details citirt wird, begegnen wir zuerst hier, wo Tamerlan's Schwerter, Lanzen und Geschosse die Luft mit feurigen Meteoren erfüllen sollen, wie „der verrückte Sohn der Clymene“ beinahe die Achse des Himmels verbrannte (pag. 77). — Der Soldan vergleicht seinen Heereszug gegen den verderblichen Tamerlan mit dem Jagdzuge des Meleager gegen den Calydonischen Eber und dem des Kephalus gegen den von der erzürnten Themis auf die thebanischen Gefilde gesandten Wolf (pag. 81). — Tamerlan verspricht seinen Genossen eine so reiche Siegesbeute von Damascus, wie für Jason das goldene Vließ in Colchis gewesen (pag. 85). — Der besiegte Bajazeth beschwört zu dem Gastmahl Tamerlan's die Furien, die aus dem Avernus höllisches Gift heraufholen und in den Becher des Siegers träufeln sollen. Ebenso sollen die Lernäischen Schlangen ihr Gift in die Schüssel dieses Wütherichs schütten. — Bajazeth's mitgefangene Gemahlin wünscht dem Gastmahle Tamerlan's dasselbe Schicksal, wie Prokne dem ehebrecherischen Thracischen Könige den eignen Sohn als Speise vorsetzte (pag. 85). — Die den Tod für sich und ihren Gatten Bajazeth ersehnende Sabina malt sich die wüsten Ufer des Erebus aus, wo zitternde Geister mit unaufhörlichem Gestöhn den häßlichen Fährmann umschweben, um eine Ueberfahrt nach Elysium zu gewinnen (pag. 102).

Auch der Second Part of Tamburlaine the Great gewährt eine zwar nicht ganz so reiche, aber doch charakteristische Ausbeute der vom Dichter in geschmacklosen Hyperbeln verwertheten mythologischen Phraseologie. So verspricht der gefangene Sohn Bajazeth's seinem Kerkermeister für seine Befreiung u. a. viele griechische Jungfrauen, so schön wie Pygmalion's elfenbeinernes Mädchen oder die liebliche Io, ehe sie verwandelt wurde (pag. 130). — — Auf eine andere Verwandlung, die der Steine in Menschen nach Deu-

calion's Fluth, spielt Tamerlan an, wo er von der zahllosen Vermehrung seiner stets neu erstehenden Feinde redet (pag. 139). — Von der Schönheit der sterbenden Zenocrate sagt ihr Gatte Tamerlan: „Hätte sie vor der Belagerung Trojas gelebt, so würde Helena, deren Schönheit die Griechen zu den Waffen rief und tausend Schiffe nach Tenedos brachte, in Homer's Ilias nie genannt worden sein.“ — Die Liebschaften der Götter spielen wie bei den anderen Dichtern der Zeit auch bei Marlowe ihre Rolle. So hat Theridamas, da er seine geliebte Olympia vergebens gesucht, schon gefürchtet, Jupiter habe seinen Sohn, den geflügelten Hermes, beauftragt, sie zu entführen (pag. 190). Und als er sie, die er leichtgläubig für unverwundbar hielt, um die Probe zu machen, erstochen hat, malt er sich so ihren festlichen Empfang in der Hölle aus: „Die verdammten Seelen werden nicht mehr gepeinigt, weil die Furien nur die Olympia anschauen und Pluto ihr den Hof macht“ (pag. 193). — Tamerlan vergleicht die gefangenen Könige, die er vor seinen Wagen gespannt hat, mit den Thracischen Pferden, die der König Aegeus mit Menschenfleisch gefüttert und Hercules dann gezähmt (pag. 195). — Einer dieser vorgespannten Könige beschwört den Pluto aus der Unterwelt herauf, den Tamerlan so in die Hölle zu entführen im Hasse, wie er aus Liebe einst in Sicilien die Proserpina dahin entführte (pag. 196). — Tamerlan renommirt, wenn er die rostigen Thore der Hölle nur anrührte, so würde der dreiköpfige Cerberus heulen und den schwarzen Jupiter (d. h. den Pluto) aufwecken, damit er vor Tamerlan kniee (pag. 206). — Endlich wird auf das Schicksal des Hippolytos angespielt, den auf Poseidon's Antrieb seine wildgewordenen Rosse zu Tode schleiften. So, meint Tamerlan, würden es seine Rosse, d. h. die vor seinen Wagen gespannten Könige, mit ihm machen.

Diese aus den beiden Tamerlan-Dramen entlehnten Citate werden genügen, um zu zeigen, in welchem ausgedehnten Maße Marlowe aus der griechischen Götterlehre und Heroensage geschöpft hat, um durch solchen rhetorischen Schmuck den ohnehin bombastisch aufgebauschten Stil seiner Dramatik noch pomphafter zu steigern. Daß es ihm in der That nur darauf ankam, ergiebt sich uns deutlich, wenn wir bei weiterer Prüfung des Contextes sehen, wie unpassend und disparat die mythologischen Floskeln den betreffenden Personen in den Mund gelegt werden, und wie wenig in den meisten Fällen das zur Vergleichung herbeigezogene Bild dem verglichenen Gegenstande entspricht. So erklärt es sich auch, daß

Marlowe in anderen Dramen, wo es ihm weniger daran gelegen war, „*to threat the world with high astounding terms,*“ wie er im Prolog zum Tamerlan sagt, einen viel spärlicheren oder auch gar keinen Gebrauch von jenem klassischen Apparat gemacht hat, z. B. im Faustus, im Jew of Malta und im Massacre of Paris. Nur in seinem wahrscheinlich letzten Schauspiel Edward II finden wir die griechische Mythologie wieder stärker vertreten, obgleich hier sein Styl sich decenter, nicht so bombastisch und ungeheuerlich geberdet, wie im Tamerlan. Vielleicht hat das Streben, mit Shakespeare's damals aufgeführten historischen Jugenddramen nach allen Seiten hin zu rivalisiren, den Dichter veranlaßt, seine alte mythologische Manier wieder aufzunehmen; ob mit besserm Glücke, das mögen ein paar beliebig aufgegriffene Beispiele darthun. Der aus seiner Verbannung zurückberufene königliche Günstling Gaveston sagt, der Brief des Königs hätte ihn zwingen können, von Frankreich durch's Meer herzuschwimmen und wie Leander am Strande des Hellespont nach Luft zu schnappen (ed. Dyce, Vol. II, pag. 165). — — Derselbe Gaveston wird wegen seines angemaßten Einflusses auf den König von den Großen beschuldigt, wie Phaëthon nach der Führung des Sonnenwagens zu trachten.

Eine viel geringere mythologische Ausbeute als Marlowe's Dramen gewähren die eines andern Vorgängers Shakespeare's, George Peele. Wo nicht, wie in seinem für den Hof der Elisabeth geschriebenen Schäferspiele Arraignment of Paris, der Stoff selbst das Auftreten mythologischer Figuren bedingt, werden solche nur da bei ihm als ein rhetorischer Schmuck angewandt, wo im Widerspruch mit seiner eignen natürlicheren Redeweise eine Steigerung der Leidenschaft bezeichnet werden soll. So betheuert in Edward I der Walliser Fluellen, die von Mulciber einst geschmiedeten Ketten, um des Prometheus Glieder an den Kaukasus zu fesseln, sollten ihn nicht lange von seiner Geliebten, der Königin Eleonore, fern halten (ed. Dyce, Vol. I, pag. 110). — An einer andern Stelle vergleicht sich König Edward zu Pferde, das Schwert in der Hand, dem Perseus auf seinem Flügelrosse, der die diamantene Klinge schwingt, welche der alte Saturn dem Sohne der Maja gegeben, als er mit Gorgo kämpfte (pag. 113). Wir sehen, wenn Peele einmal sich auf's mythologische Gebiet wagt, rafft er sich sogleich einen ganzen Blüthenstrauß zusammen. Aber daß er sich auf diesem Terrain nicht so heimisch fühlt, wie Marlowe, zeigt sein dem Marlowe'schen Tamburlaine entsprechendes Schlachtendrama

Battle of Alcazar, wo die griechischen Reminiscenzen nur sehr dünn gesäet sind, die dann in seinen beiden andern Dramen, David and Bethsabe und Mother Bombie's Tale, gänzlich fehlen, vielleicht weil Peele Geschmack genug besaß, einzusehen, wie übel angebracht da dieser fremde Zierrath sich ausnehmen würde. Wir schließen unsere Musterung der Vorgänger Shakespeare's in der Anwendung mythologischer Gleichnisse mit dem Dramatiker, der zuerst gegen unseren Dichter den Vorwurf erhob, daß er sich mit fremden, d. h. ihren Federn schmücke. Wenn, wie wir vermutheten, darunter die gelehrten Reminiscenzen aus ihren klassischen Kenntnissen verstanden waren, so gab es allerdings bei Robert Greene viel Mythologisches und Sagengeschichtliches zu entlehnen, wenigstens aus einigen seiner Dramen, während er, wie wir das auch bei Marlowe und Peele sahen, in andern Dramen einen viel nüchterneren Ton anschlägt. Am auffälligsten bis zur Extravaganz machen sich die rhetorischen Stilverzierungen in Greene's Orlando Furioso breit, wo er den Marlowe in dem bunten Reichthum, wie in dem geschmacklosen Gebrauche solcher Zuthaten noch zu überbieten weiß. Es genügt, in dieser Beziehung nur auf die erste Scene des Dramas zu verweisen, wo die verschiedenen königlichen und prinzlichen Freier um die schöne Angelica, ihrer Werbung durch die Auskramung ihrer mythologischen und geographischen Kenntnisse das gehörige Relief zu geben suchen. — In seinem Alphonsus, King of Arragon, begnügt Greene sich nicht, die Götter und Heroen in den stelzenhaften Reden seiner Personen figuriren zu lassen, sondern er läßt im Prolog auch Venus und alle neun Musen auftreten, daß sie das folgende Stück gemeinschaftlich anfertigen. — Bei den Dramen, die auf englischem Grund und Boden spielen und Greene's eigentliche Begabung glücklicher bezeugen, als die obengenannten, beschränkt sich denn auch der mythologische Kram auf das Sparsamste, der planeren Redeweise der betreffenden Schauspiele entsprechend.

Der zweite von Greene in seinem Pamphlete Angeredete, Thomas Nashe, bedarf für unsern Zweck kaum einer eingehenden Betrachtung. Das von Marlowe ursprünglich entworfene, von Nashe vollendete Drama Dido, Queen of Carthago, stellt sich von vornherein auf den Boden der Sagengeschichte, welcher denn auch den mythologischen Apparat der darin auftretenden Götter bedingt. Das einzig uns erhaltene, Nashe allein angehörige allegorische Festspiel Summer's Last Will and Testament gehört ebenfalls nach Stoff

und Behandlung nicht zu den Dramen, die hier auf Grund ihrer mythologisch-rednerischen Zuthaten geprüft und charakterisirt werden sollen.

Die Art und Weise, wie die Vorgänger Shakespeare's den mythologischen Stoff in ihren Dramen verwertheten, haben wir an Proben und Auszügen jetzt hinlänglich kennen gelernt und wenden uns nunmehr zu dem eigentlichen Thema unserer Abhandlung, zu einer vergleichenden Prüfung des Shakespeare'schen Verfahrens in der Behandlung desselben Stoffes. Denn natürlich lag unserem Dichter, wenn vielleicht auch theilweise aus anderen abgeleiteten Quellen entlehnt, dasselbe Material zur Benutzung vor, und wir finden deshalb in seinen Dramen kaum eine mythologische oder sagengeschichtliche Figur oder Thatsache citirt, der wir nicht schon in den Dramen seiner Vorgänger begegneten. Der Unterschied besteht nicht in dem Was? sondern in dem Wie? Für die Vorgänger war, wie wir sahen, die griechische Mythologie und Sagengeschichte eine Schatzkammer, die sie zu doppeltem Zwecke plünderten: einmal um in renommistischer Manier mit dem erborgten fremdartigen Schmucke griechischer Namen die ohnehin pomphaften Reden ihrer Helden noch pomphafter auszustaffiren; zweitens um die Beziehungen und Geschichten, die sich an diese griechischen Namen knüpften, in Vergleichungen zur Illustration des Thuns und Treibens ihrer eignen Helden zu gebrauchen. Wie wenig aber dieser Zweck der Illustration erreicht wird, wie diese gleichsam bei den Haaren herbeigezogenen Vergleichungen oft auf beiden Seiten hinken und in ihrem geschmacklosen Mal-à-propos, wenn überhaupt einen Eindruck, leicht den der Lächerlichkeit hervorrufen, das glauben wir in dem Vorhergehenden an zahlreichen Beispielen dargethan zu haben. Ganz anders bei Shakespeare. Wenn wir absehen von einigen seiner Jugenddramen, in denen sich wie im Stil und Vers, auch in dieser Hinsicht eine Einwirkung seiner Vorgänger, die ja auch auf diesem Gebiete seine einzigen Vorbilder sein mußten, bemerkbar macht, so hat unser Dichter den mythologischen Apparat überall mit einer Discretion und Ueberlegung behandelt, die wir bei den früheren Dramatikern durchaus vermissen. Bei ihm dienen in der That die mythologischen Bilder und Gleichnisse, wo er sie anwendet, zur treffenden sinnigen Illustration, sowohl durch die Deutung, die schon von selbst in ihnen lag, wie durch die vom Dichter häufig erst hineingelegte Deutung.

Für die Beweisführung des Gesagten durch eine Reihe von Belegen aus Shakespeare's Dramen scheint es nun rathsam, eine andere Anordnung zu treffen, als die bisher beobachtete, wo es genügte, einzelne Werke auszuwählen und an ihnen die Manier ihrer Verfasser zu demonstriren. Zur vollständigen Charakteristik Shakespeare's, auf die es uns ja hauptsächlich ankommt, muß aber eine Auswahl der Beispiele aus allen Dramen, so weit sie hierhergehören, versucht werden, da eine durchgängige Musterung seiner sämmtlichen Schauspiele, wie sie mit Marlowe's Tamburlaine möglich war, weit über die Grenzen dieser Abhandlung hinausgehen würde. Da bietet sich uns als passendster Leitfaden eine Sonderung der Mythen nach ihren Trägern und der Sagengeschichte nach ihren Cyklen dar, je nachdem auf die einen, wie auf die andern bei unserm Dichter angespielt wird.

Der hierarchischen Ordnung gemäß, beginnen wir mit dem Vater der Götter, mit Jupiter, der so häufig bei Shakespeare citirt und angerufen wird, nicht nur in dessen antiken Dramen, wie die Römerdramen, Troilus and Cressida, Titus Andronicus, Timon of Athens, bei denen solche Anrufung der Götter selbstverständlich erscheint, sondern auch in den romantischen, modernen Schauspielen. In den letzteren ist der Schwur „beim Jupiter" oder die Anrufung der Götter entweder halb scherzhaft gemeint, wie z. B. in Twelfth Night, in As You Like It und in All's Well that Ends Well, oder auch ohne solchen Anklang in ernsthaften Stücken, wo beim Jupiter betheuert wird, um die gelegentlich verpönte Betheuerung „bei Gott" zu vermeiden, wie z. B. in Henry V, 4, 3. — Als Donnerer kommt Jupiter öfter vor, so in der bedeutsamen Stelle Measure for Measure 2, 2, wo Isabella dem grimmig drohenden Richter Angelo erwidert: „Wenn die Großen donnern könnten wie Jupiter, so würde Jupiter nie Ruhe haben" — und gleich darauf findet sie die wahre Größe Jupiters darin, daß er lieber mit seinem schwefelichten Donnerkeil die harte knorrige Eiche spaltet als die weiche Myrthe. — So heißt es im Coriolanus 3, 1 von dem Helden: er würde dem Jupiter nicht schmeicheln um seinen Donner. — So sagt Lear 3, 4 zur Goneril, er wolle nicht den Donnerträger schießen heißen, noch sie beim hochrichtenden Jupiter verklagen. — Auf Jupiters majestätische Erscheinung wird gleichfalls angespielt. Wie er persönlich auftritt in der Vision des gefangenen Posthumus (Cymbeline 5, 4), so findet Hamlet in dem Portrait seines Vaters die Stirn Jupiters (3, 4). — Aber auch

von einer minder majestätischen Seite wird Jupiter gezeigt in seinen Liebschaften und in den Verwandlungen, die er deshalb veranstaltete. In K. Henry VI, Second Part 4, 1 rechtfertigt Suffolk seine Verkleidung damit, daß auch Jupiter so verkleidet gegangen sei. — So in Merry Wives of Windsor 5, 4 vergleicht sich Falstaff in seinem Hirschkostüm dem Jupiter, der aus Liebe zur Europa ein Stier geworden und ein Schwan aus Liebe zur Leda. — Von den Verwandlungen der Götter aus Liebe zu den Töchtern der Menschen führt der als Schäfer verkleidete Prinz Florizel seiner Schäferin Perdita verschiedene Beispiele an: Jupiter als Stier, Neptun als Widder, Apollo als Hirte, mit dem Zusatze, diese Verwandlungen hätten weder einer so erlesenen Schönheit gegolten, noch seien sie so keusch gewesen, wie seine Verkleidung (Winter's Tale 4, 2). — Auf den Besuch, den Jupiter dem alten Ehepaar Philemon und Baucis incognito abstattete, wird ebenfalls angespielt in Much Ado About Nothing 2, 1, wo der maskirte Don Pedro sagt, seine Maske sei Philemon's Dach und im Hause sei Jupiter, worauf Hero erwidert, dann müßte es ein Strohdach sein. Ebenso nennt Jaques (As You Like It 3, 3) die Weisheit, mit welcher der Narr Touchstone prunkt, eine so übel placirte, wie Jupiter unter einem Strohdach. — Das bekannte Sprichwort, daß Jupiter über die Eidschwüre der Liebenden lache, wird in Romeo and Juliet 2, 2 citirt. — In Othello 2, 3 weiß der cynische Iago von der Desdemona, die eben ihr Beilager mit Othello feiert, nichts Besseres zu rühmen, als daß sie eine Kurzweil für Jupiter sein würde. — Endlich werden, als dem Jupiter angehörig, in Shakespeare's Dramen wiederholt der Liebling Ganymedes, der Adler und der Eichbaum angeführt.

Juno, als Patronin der Ehe, läßt der Dichter persönlich in dem Zwischenspiele des Tempest 4, 1 auftreten, und in derselben Eigenschaft wird sie gefeiert in dem Schlußtableau von As You Like It 5, 4, wie sie auch im Pericles 2, 3 die Königin der Ehe heißt. — Als eifersüchtige, zänkische Gemahlin Jupiters wird sie citirt in Cymbeline 5, 4 in der Vision des Posthumus; und in All's Well that Ends Well 3, 4 nennt Helena sich selbst eine böse Juno, die ihren Gemahl, den Grafen Rousillon, aus seiner Heimath vertrieben. — Coriolan's Mutter (4, 3) will im lauten Zorn, wie Juno, über die Verbannung ihres Sohnes klagen. — Als ein Attribut der Juno wird in As You Like It 1, 3 das Schwanenpaar citirt und mit dem ebenso engverbundenen Freundinnenpaar Celia und Rosalinde verglichen.

Neptun, der Gott des Meeres, wird häufig mit dem Meere selbst identificirt und heißt so in Tempest 5, 1 der ebbende Neptun, in Winter's Tale 4, 1 der grüne, in Pericles 3, 1 der verhüllte, wenn das Meer seine Gefahren verbirgt. In kühnem Bilde wird in K. Henry IV, Second Part 3, 1 bei zurückweichender See der Strand als ein für die Hüften Neptuns zu weiter Gürtel bezeichnet, und in Troilus and Cressida 1, 3 das untergehende Schiff ein Bissen, eine Tunke für Neptun genannt. — Sein Attribut, der Dreizack, wird im Coriolanus 3, 1 erwähnt als ein Ding, um welches Coriolanus ihm nicht schmeicheln würde.

Pluto, als Fürst der Unterwelt, kommt sowohl unter diesem Namen vor, wie unter dem des Dis. In ersterm Sinne nennt Troilus 5, 2 den Beweis der Untreue seiner Cressida so stark wie Pluto's Thore; und auf die Entführung der Proserpina durch Dis bezieht es sich, wenn Perdita in Winter's Tale 4, 3 bedauert, daß sie nicht unter die Gäste ihres Schafschurfestes die Blumen vertheilen könne, welche Proserpina von dem Wagen des Dis fallen ließ. — In dem Maskenspiel des Tempest 4, 1 erklärt Ceres, sie habe die Gesellschaft der Venus und ihres Sohnes verschworen, seitdem die Beiden dem finstern Dis behilflich gewesen, ihre Tochter Proserpina zu entführen.

Apollo erscheint zunächst als Gott des Gesanges und Harfenspiels. Von seiner Laute wird gesagt, sie sei bespannt mit seinem Haar; in Love's Labours Lost 4, 3. In der Induction zu Taming of the Shrew heißt es von der Musik, die sich hören läßt, Apollo spiele, und zwanzig eingesperrte Nachtigallen singen dazu. In derselben Scene wird, wie an andern Stellen bei Shakespeare, auf Apollo's Verfolgung der flüchtigen Daphne angespielt. — Als Gott des Delphischen Orakels greift Apollo mächtig in den Gang der Ereignisse — in Winter's Tale durch mehrere Akte und Scenen — ein. — Als Sonnengott unter den Namen Phoebus und Hyperion wird er mit seinem Wagen und seinen Rossen oft geradezu mit der Sonne identificirt, wie Neptun mit dem Meere, ohne daß in dieser Beziehung es hier einer besonderen Hinweisung auf die betreffenden Stellen bedürfte. Seine glänzende Erscheinung als solche betont Hamlet 1, 2, wenn er den Contrast zwischen seinem Vater und seinem Oheim wie den zwischen Hyperion und einem Satyr bezeichnet.

Wie Apollo kommt auch dessen Schwester Diana in mehrfacher Beziehung bei unserem Dichter vor. Zunächst als Göttin

der Jungfräulichkeit im Gegensatze zu der Liebesgöttin, wie Helena in All's Well that Ends Well 2, 1 sagt, sie fliehe jetzt vom Altar der Diana und widme sich dem Liebesgott. — In As You Like It 3, 4 sagt Celia scherzhaft von den angeblich so keuschen Küssen des Orlando, er habe ein Paar abgelegte Lippen der Diana gekauft, und in Coriolanus 5, 3 wird die Keuschheit einer römischen Matrone charakterisirt: keusch wie der Eiszapfen, der am Tempel der Diana hängt. Dabei vergißt Shakespeare aber doch die Liebschaft mit Endymion nicht. In Merchant of Venice 5, 1 heißt Portia die Musik schweigen, weil die Mondgöttin bei Endymion schlafe und sich nicht wecken lassen wolle. Ebenso figurirt Diana als Jägerin im Kreise ihrer Nymphen in K. Henry VI, Third Part 4, 8, die in Cymbeline 2, 3 als Muster der Keuschheit Diana's Försterinnen genannt werden. — So ist Diana unter diesem Namen, und noch öfter als Phoebe, die Mondgöttin, im Gegensatz zu ihrem Bruder, dem Sonnengotte, wie sie denn geradezu mit dem Monde selbst identificirt wird. So wird die Mondnacht in Midsummer Night's Dream 1, 1 geschildert: wenn Phoebe ihr silbernes Antlitz in dem feuchten Spiegel beschaut. — An die doppelte Eigenschaft der Diana als Göttin der Jagd und als Mondgöttin wird gedacht, wenn Falstaff's Gesellen in K. Henry IV, First Part 1, 2, als Förster der Diana bezeichnet werden. Endlich erscheint sie auch als Hecate, die Göttin nächtlicher böser Zauber, wiederholt bei Shakespeare, und Orlando nennt sie in dieser dreifachen Benennung am Himmel, auf Erden und in der Unterwelt in As You Like It 3, 2 die dreifach gekrönte Königin der Nacht.

Mercur als Götterbote wird in seinen verschiedenen Attributen in übertragenem Sinne öfter angeführt. So treibt in King John 4, 1 der König seinen getreuen Faulconbridge zur Eile, indem er ihm zuruft: „sei ein Mercur, setze Federn an deine Ferse“. — Seine stattlich schlanke Haltung berührt Hamlet 3, 4, wenn er diejenige seines Vaters auf dem Bilde mit der des Mercur vergleicht, wie dieser sich eben auf einen himmelnahen Hügel niedergelassen hat. — Aber auch minder vortheilhaft als Gott der Diebe und der Lügner wird Mercur citirt. So wünscht in Twelfth Night 1, 5 der Hausnarr seiner Gebieterin, Mercur möge ihr die Gabe der Lüge verleihen, weil sie so gut zum Vortheil der Narren rede. In Winter's Tale 4, 2 sagt der Gauner Autolycus, er sei geboren unter dem Mercur, der auch wie er ein Aufschnapper unbeachteter Kleinigkeiten gewesen. — Endlich wird die Quickly in Merry

Wives of Windsor 2, 2 als heimliche Liebesbotin ein weiblicher Mercur genannt.

Venus, die Liebesgöttin, erscheint bei Shakespeare öfter als die von Tauben gezogene. So wird sie im Tempest 4, 1 im Zwischenspiel bezeichnet. Und in Merchant of Venice 2, 6 heißt es von diesen Tauben der Venus, was eigentlich von der Göttin selber gilt, sie flögen zehnmal schneller, einen neuen Liebesbund zu besiegeln, als sie die verpfändete Treue unverwirkt zu bewahren pflegten. Von ihrer Liebschaft mit Mars spricht der Eunuch in Antony and Cleopatra 1, 5 und fügt hinzu, er könne das sich schon denken, was Venus mit Mars gethan. — Mit ihrem anderen Namen Cytherea redet Jachimo in Cymbelin 3, 2 die schlafende Imogen an, und unter den üppigen Bildern, die in der Induction zu Taming of the Shrew geschildert werden, ist auch das des Adonis am Bache, belauscht von der im Schilfe versteckten Cytherea, mit deren Athem die Binsen gleichsam im Spiel sich hin und herbewegen. — Bei dem Handschuh der Venus soll, wie es in Troilus and Cressida 4, 5 heißt, noch immer „die ehemalige Gattin des Menelaus“ schwören.

Mars spielt natürlich eine große Rolle in den Kriegs- und Schlachtendramen. So sagt Hotspur in K. Henry IV, First Part 4, 1: „Der gepanzerte Mars soll auf seinem Altar sitzen bis an die Ohren im Blut“. — Hamlet schreibt seinem Vater auf dem Bilde ein Auge wie das des Mars zu, zum Drohen und zum Befehlen. — Troilus (5, 2) sagt von seiner Leidenschaft und seiner Eifersucht auf den Diomed, sie solle verbreitet werden in Schriftzügen so roth wie das von Venus entflammte Herz des Mars. — Coriolanus ruft den Mars an, als er von Aufidius mit Schmähungen überhäuft wird, und erhält von ihm die höhnische Replik: „Nenne nicht den Gott, du Thränenbube!“ In einer vorhergehenden Scene segnet Coriolanus seinen jungen Sohn mit den Worten: „Der Gott des Krieges mit der Zustimmung des höchsten Jupiter statte deine Gedanken mit Adel aus“ (Coriolanus 5, 3).

Von der Betrachtung der obern Götter, wie sie in Shakespeare's Dramen figuriren, wenden wir uns nun zu der nicht minder ergiebigen Musterung der Heroen, und zwar zunächst zu den Thaten und Schicksalen des Hercules, auf welche unser Dichter so häufig angespielt hat unter dessen beiden Namen Hercules und Alcides. Beide Namen stehen nebeneinander, wenn es in Taming of the Shrew 1, 2 von dem Wagestück des Petruchio, um die böse Catharina

zu freien, heißt: „Ueberlasse diese Arbeit dem großen Hercules und lasse sie für mehr gelten als die zwölf des Alciden". — Auf seine Attribute, die Keule und die Löwenhaut, wird verschiedentlich hingedeutet. In Love's Labour's Lost 2, 1 heißt es von Amors Pfeil, er sei zu stark für die Keule des Hercules, und in King John 2, 1 sagt Faulconbridge, die einst von König Richard erbeutete und getragene Löwenhaut nehme sich auf dem Rücken des Oesterreichers so stattlich aus, wie die Löwenhaut des Hercules auf dem Rücken eines Esels. — Von den Thaten des Hercules spielt Biron in Love's Labour's Lost 4, 3 auf die bei den Hesperiden vollführte an, indem er sagt: „an Tapferkeit ist Amor ein Hercules, der stets die Bäume in den Hesperidengärten erklettert". — In Merchant of Venice 3, 2 vergleicht sich die Portia der Hesione, die als Sühnopfer dem Meerungeheuer gerade preisgegeben werden sollte, als Hercules erschien und sie befreite. Die ähnliche Sage vom Perseus, der auf seinem Flügelrosse die Andromeda befreite, wird angedeutet in K. Henry V, 4, 7, wo der Dauphin sein Roß ein Thier für Perseus nennt. — Auf Hercules bei der Omphale wird angespielt in Much Ado About Nothing 3, 3, wo von einer Wandtapete die Rede ist, auf der „der geschorne Hercules" dargestellt war, und in einer früheren Scene desselben Dramas (2, 1) sagt Benedict von der Beatrice, sie würde den Hercules dazu bringen, den Bratspieß zu drehen und aus seiner Keule Brennholz spalten. — Von dem Verhältniß des Hercules zu seinem Diener Lichas spricht der Fürst von Marocco in Merchant of Venice 2, 1: „wenn Hercules und Lichas mit Würfeln spielen, so kann der Schwächere den Stärkeren besiegen, und der Alcide wird so durch seinen Diener geschlagen". Auf das unglückliche Schicksal dieses Lichas deutet Antonius in Antony and Cleopatra 4, 10 und zugleich auf das Ende des Hercules als auf sein eigenes vorbildliches Ende hin, indem er ausruft: „Das Hemd des Nessus liegt auf mir, lehre mich, Alcide, du mein Ahnherr, deine Wuth. Laß mich den Lichas an die Hörner des Mondes schleudern und mit jenen Händen, welche die schwerste Keule faßten, mein werthloses Selbst vernichten". — Den Kampf des Hercules mit den Centauren hat Theseus, wie er sagt (Midsummer Night's Dream 5, 1), der Hippolyta bereits erzählt und will daher diese Geschichte sich nicht noch einmal von einem Eunuchen aus Athen zur Harfe vortragen lassen.

Der Mythus von Phaethon wird von Shakespeare zunächst berührt in Two Gentlemen of Verona 3, 1, wo der Herzog von

Mailand, als er die Liebschaft des Valentin mit seiner Tochter entdeckt, ihm zuruft: „Wie, Phaethon, willst du nach der Lenkung des Himmelswagens trachten und mit deiner dreisten Thorheit die Welt verbrennen?“ Der Zusatz, „denn du bist der Sohn des Merops“, deutet an, daß Phaethon, der gegen diesen seinen angeblichen Vater protestirt hatte, sich mit Unrecht rühmte, ein Sohn Apollo's zu sein. — Dagegen wünscht in Romeo and Juliet 3, 2 Julie dem für ihre Erwartung zu langsam niederrollenden Sonnenwagen einen Lenker wie Phaethon, der die Rosse rascher gen Westen treiben würde. — Mit Phaethon vergleicht sich in K. Richard II, 3, 3 der seinem Sturz entgegengehende König, wenn er sagt: „ich komme herunter wie der glitzernde Phaethon, unfähig der Lenkung unbändiger Rosse“, womit er auf seine rebellischen Unterthanen zielt. — So vergleicht in K. Henry VI, Third Part 1, 4 Clifford das nahende gewaltsame und vorzeitige Ende York's mit dem Sturze des Phaethon aus dem Sonnenwagen seines Vaters, wodurch es Abend wurde, als der Zeiger der Uhr noch auf Mittag stand.

Das dem Untergange Phaethon's ähnliche Schicksal des Icarus hat unserm Dichter öfter in seiner York-Lancaster'schen Tetralogie vorgeschwebt. So sagt Talbot in K. Henry VI, First Part 4, 6 zu seinem Sohne, der ihm durchaus in den Schlachtentod folgen will: „So folge denn deinem verzweifelten Cretischen-Vater, du Icarus“. Als Cretischer Vater wird Daedalus auch in K. Henry VI, Third Part 5, 6 bezeichnet, wo Gloster höhnisch dem gefangenen König in Bezug auf dessen getödteten Sohn zuruft: „Welch ein alberner Narr war doch der von Creta, der seinen Sohn das Geschäft eines Vogels lehrte, und doch trotz aller seiner Flügel ertrank der Thor“. Der gefangene König führt das Gleichniß dann weiter aus, indem er sagt: „Ich bin Daedalus, mein armer Knabe Icarus, dein Vater Minos, der unsern Flug verweigerte. Die Sonne, welche die Flügel meines süßen Knaben versengte, war dein Bruder Eduard, und du selbst warst das Meer, dessen tückischer Schlund sein Leben verschlang!“

Auf den Mythus vom Argonautenzuge wird zweimal in Merchant of Venice angespielt. 1, 1 vergleicht Bassanio Portia's goldene Locken dem goldnen Vließe, das ihren Landsitz Belmont zum Strande von Colchis mache, zu dem um ihretwillen viele Jasons hineilen. Und 3, 2 sagt Gratiano in Bezug auf Bassanio's glücklichen Erfolg: „Wir sind die Jasons, wir haben das goldene Vließ gewonnen“. — Ebenso kommt die mit diesem Mythus verknüpfte

Medea zweimal bei Shakespeare vor: in Merchant of Venice 5, 1, wie sie bei Nacht die Zauberkräuter pflückt, die den alten Aeson, Jason's Vater, verjüngen sollten, und in K. Henry VI, Second Part 5, 2 will der junge Clifford in der Schlacht von Saint Albans den Tod seines Vaters an jedem Kinde des Hauses York rächen und dasselbe in so viele Stücke zerhauen, wie Medea es mit ihrem jungen Bruder Absyrtus gethan, dessen Leichnam sie zerstückelte, um ihren Vater auf seiner Verfolgung ihrer Flucht aufzuhalten.

Von Orpheus' Laute sagt Proteus, um dem albernen Thurio zum Dichten Muth zu machen, in Two Gentlemen of Verona 3, 2, sie sei mit den Sehnen aus dem Leibe verstorbener Dichter bespannt und habe deshalb Stahl und Steine erweicht, Tiger gezähmt und gewaltige Leviathane aus dem Meere gelockt, daß sie am Ufer tanzten. Auf Orpheus' Gang in die Unterwelt wird in Titus Andronicus 2, 5 angespielt, wo es heißt, Cerberus sei zu den Füßen des Thracischen Dichters eingeschlafen. — Das unglückliche Ende des Orpheus ist laut Aussage des Theseus in Midsummer Night's Dream 5, 1 dramatisirt vor ihm aufgeführt worden, als er zuletzt von Theben als Sieger heimkehrte, unter dem Titel: Das wüste Treiben der trunkenen Bacchantinnen, die den Thracischen Sänger in ihrer Wuth zerrissen. — Der eben erwähnte Höllenhund Cerberus kommt in anderer Beziehung in Troilus and Cressida 2, 1 vor, wo der schmähsüchtige Thersites den Ajax beschuldigt, er sei so voller Neid auf das Heldenthum des Achilles, wie Cerberus auf die Schönheit der Proserpina, und er belle ihn an, wie Cerberus diese.

Eine der beliebtesten Sagen aus dem Alterthum, wie wir aus ihren dichterischen Bearbeitungen in epischer Form, sowie aus den Bildern und Gleichnissen in den Dramen der Zeit ersehen, war die von Hero und Leander. Schon in seinem Jugenddrama Two Gentlemen of Verona spielt auch unser Dichter wiederholt darauf an. So 1, 1 witzeln Proteus und Valentine über die Geschichte, wie der junge Leander den Hellespont durchschwamm. Und 3, 1 empfiehlt Valentin dem Herzog für sein Rendezvous eine Strickleiter, die geeignet sei, den Thurm einer zweiten Hero zu erklimmen, wenn ein kühner Leander es wagen wollte. Auch humoristisch wird die Sage behandelt in As You Like It 4, 1, wo es von Leander heißt, er würde noch lange gelebt haben, wenn Hero auch Nonne geworden wäre, aber beim Baden im Hellespont in einer schönen Sommernacht sei er von einem Starrkrampf befallen worden und ertrunken, „und da haben die närrischen Chronisten der Zeit befunden, es sei Hero von Sestos“.

Die Sage von einem andern Liebespaar des Alterthums, Pyramus und Thisbe, hat Shakespeare parodistisch dramatisirt in Midsummer Night's Dream. Außerdem spielt er darauf an in Merchant of Venice 5, 2, wo Jessica die helle Mondnacht in Belmont vergleicht mit derjenigen, in welcher Thisbe ängstlich über den Thau hüpfte und den Schatten des Löwen eher gewahrte als ihn selber und entsetzt davon lief.

Die grauenhafte Sage von Prokne und Philomele, welcher letzteren der Gatte der ersteren, nachdem er sie geschändet, die Zunge ausschnitt, worauf die beiden Schwestern aus Rache dem Tereus den eignen geschlachteten Sohn als Speise vorsetzten, diese Sage findet ihre passende Verwendung in dem eben so grauenhaften Jugenddrama Titus Andronicus, wo ein paralleler Vorgang dramatisirt wird. — Aber auch viel später in einem seiner letzten Dramen, in Cymbeline 2, 1 hat Shakespeare dieser Sage gedacht. Imogen hat vor dem Einschlafen im Bette die Geschichte des Tereus gelesen bis zu der Stelle, wo Philomele sich ihm ergab.

Die Sage von Althea, Meleager und Atalante wird von Shakespeare zunächst berührt in K. Henry VI, Second Part 1, 1. York erklärt da, das bedrohte Reich stehe zu seinem eignen Dasein in so innigem Verhältniß, wie der Feuerbrand, den die Althea aus den Flammen rettete und aufbewahrte, zu dem Leben ihres Sohnes Meleager stand. — In K. Henry IV, 2, 2 verwechselt Falstaff's Bursche diesen Mythus von der Althea mit dem Mythus von der Hecuba, die von einem Feuerbrand entbunden zu werden träumte, und nennt in dieser irrigen Auffassung den rothnasigen Bardolph einen lumpigen Althea-Traum. — Auf die Schnellfüssigkeit der Atalante deutet Jaques in As You Like It 3, 2 hin, wenn er Orlando's behenden Witz aus den Fersen der Atalante gebildet vermuthet. Vielleicht geht darauf „Atalante's besserer Theil" in Orlando's Liede auf Rosalinde in derselben Scene.

Wie Arion auf dem Rücken des Delphins, so fuhr nach der Aussage des Schiffscapitains in Twelfth Night 1, 2 Viola's Bruder, an einen Mast gebunden, durch die Wellen.

An eine andere Sage erinnert in Measure for Measure 3, 2 die frivole Frage Lucio's an den Clown, den Diener der Bordellwirthin. Wie die Galathea durch Pygmalion's Umarmung zum Weibe wurde, so werden die Mädchen, welche der Clown bisher zu verkuppeln hatte, durch die Umarmung der Männer erst zu Weibern.

Die Zauberkünste der Circe werden in K. Henry VI, First Part 5, 3 berührt, wo York von der gefangenen Pucelle, der angeblichen Hexe, aussagt, sie sehe ihn so ingrimmig an, als ob sie wie Circe seine Gestalt verwandeln könne. — Dieselbe Scene an ihrem Schlusse enthält eine Anspielung auf den Cretischen Minotaurus im Labyrinth. Suffolk vergleicht damit die Gefahr, die für ihn in einer Liebschaft mit der Prinzessin Margarethe, der verlobten Braut des jungen Königs Heinrich, liegen würde.

Den Cephalus, den Liebling der Aurora, meint in Midsummer Night's Dream 3, 2 Oberon, wenn er sagt, er sei oft mit dem Geliebten der Morgenröthe auf die Jagd gegangen. Weiterhin in dem Zwischenspiel von Pyramus und Thisbe 5, 2 kommt der Name dieses berühmten Waidmanns als Shefalus, sowie der seiner Gemahlin Procris als Procrus vor.

Plutus, der Gott des Reichthums, wird besonders als Alchymist aufgefaßt in All's Well that Ends Well 5, 3, wo der König sagt: „Plutus selbst, der die Goldtinctur kennt, versteht die Geheimnisse der Natur nicht besser, als ich diesen Ring kenne". — Und in ähnlicher Beziehung sagt Ulysses in Troilus and Cressida 3, 3, die Fürsorge eines wachen Staatswesens kenne fast jeden Gran in Plutus' Golde. Und von dem verschwenderisch freigebigen Timon 1, 1 heißt es, Plutus, der Gott des Goldes, sei nur sein Hausverwalter.

Auch die beiden ungeheuren Riesen Briareus und Typhon werden in Troilus and Cressida erwähnt. Der ungefüge schwerfällige Ajax wird 1, 2 als ein gichtischer Briareus charakterisirt: viele Arme, die aber nichts helfen. — In der folgenden Scene ist von dem brüllenden Typhon die Rede, in Anspielung auf den feuerspeienden Aetna, in welchen Jupiter den Riesen gesperrt hatte. Mit der Brut des Typhon wird der gleichartige Enceladus genannt in Titus Andronicus 4, 2 als einer, dem der Mohr Aaron im Kampfe um sein Kind nicht weichen würde. Wie mit dem hundertarmigen Briareus wird Ajax auch mit dem hundertäugigen, aber blinden Argus, dem Wächter der Io, verglichen: „Lauter Augen und keine Sehkraft". Auf das vergebliche Hüteramt des Argus spielt in Love's Labour's Lost 3, 1 Biron an, wenn er von seiner Geliebten behauptet, sie würde der Liebe zugänglich sein, wenn Argus auch ihr Eunuch und ihr Hüter wäre.

Daß unser Dichter Pluto, Proserpina und Cerberus kannte, sahen wir schon oben. Aber auch andere Figuren aus der Unter-

welt sind ihm geläufig. In Troilus and Cressida 3, 2 vergleicht sich Troilus, seines Einlasses bei der Cressida gewärtig, einer Seele, die auf dem Stygischen Ufer noch fremd ist und auf die Ueberfahrt wartet: „Sei du mein Charon“, bittet er den Oheim seiner Geliebten, den Pandarus. Minder freundlich schildert in K. Richard III. 1, 4 Clarence in der Erzählung seines Traums „den grimmen Fährmann, von dem die Dichter schreiben, der ihn auf der traurigen Fluth in das Reich der ewigen Nacht hinüberfuhr“. — Neben dem Styx kommt bei Shakespeare auch öfter die Lethe vor, meistens in übertragenem Sinne als Strom der Vergessenheit, aber auch in eigentlichem Sinne in Hamlet 1, 5, wo der Geist des alten Hamlet als das denkbar Stumpfsinnigste das fette Unkraut bezeichnet, das in behaglicher Trägheit am Ufer der Lethe fault oder wurzelt, je nachdem die eine oder die andere Lesart gelten soll. — Elysium als der Aufenthalt der Seligen, wird in eigentlichem Sinne öfter von Shakespeare gebraucht, wie Viola in Twelfth Night 1, 2 von ihrem vermeintlich ertrunkenen Bruder glaubt, er sei im Elysium. — In K. Henry VI, Third Part 1, 2 ruft Richard aus: „Wie herrlich ist es, eine Krone zu tragen, in deren Umkreis ein Elysium liegt“. — Im eigentlichen Sinne gebraucht es in Cymbeline 5, 4 in der Vision des Posthumus Jupiter, wenn er „die armen Schatten aus Elysium auf ihren niemals verwelkenden Blumenbeeten ruhen heißt“.

Die bei Weitem reichste Ausbeute unter allen sagengeschichtlichen Stoffen des Alterthums bot unserm Dichter der trojanische Krieg mit allen Einzelheiten, seinen Antecedentien und seinen späteren Ausläufern in der Aeneassage. Zum Beweise genügt es schon, ganz allgemein auf das Drama Troilus and Cressida zu verweisen, das, in und um Troja spielend, um die romantische Geschichte dieses Liebespaares alle namhaften Helden der Belagerer wie der Belagerten in unverkennbar ironisch-parodistischer Beleuchtung gruppirt. Hier in einer etwaigen Auswahl eine Beispielsammlung zu liefern, erscheint schon deshalb unthunlich, als wir das ganze, auf diesem sagengeschichtlichen Boden sich bewegende Drama in allen seinen Acten und Scenen zu citiren hätten. Wir richten daher unsere Aufmerksamkeit lieber auf die anderen Schauspiele Shakespeare's und auf die in denselben überall zerstreuten Reminiscenzen der Trojanersage. — Zu deren Vorgeschichte gehört die Entführung der Helena durch Paris, mit dessen Fahrt nach Griechenland in K. Henry VI, First Part 5, 5 Suffolk seine Fahrt nach Frankreich als Freiwerber

um die Hand der Prinzessin Margaretha für den jungen König vergleicht. — Auf die Helena als Ursache der Zerstörung Trojas spielt der Hausnarr der Gräfin Rousillon in All's Well that Ends Well 1, 3 an in der von ihm gesungenen Ballade, und zugleich auf Paris, von dem darin gesagt wird, daß er König Priamus' Freude gewesen sei. Auf Priamus' sämmtliche Söhne deutet in K. Henry VI, Third Part 2, 5 der Vater auf dem Schlachtfelde hin, wenn er um den erschlagenen einzigen Sohn so innig trauert, wie Priamus um alle seine tapferen Söhne. — Der Tod des Priamus selbst durch das Schwert des rauhen Pyrrhus ist der Inhalt eines dramatischen Bruchstücks, das der Schauspieler in Hamlet 2, 2 so ergreifend declamirt. — Was dieser Katastrophe vorherging, darauf wird in K. Henry IV, Second Part 1, 1 angespielt, wenn den Northumberland das bestürzte blasse Gesicht des Boten mit der Hiobspost von der Schlacht bei Shrewsbury an den erinnert, der Priam's Bettvorhang in der Nacht wegzog, um ihm zu melden, sein halbes Troja sei verbrannt. — Unter den Söhnen des Priamus ragt natürlich Hector vor allen hervor. In Coriolanus 1, 3 sagt die Volumnia, die selbst die Mutter eines Helden ist, daß die Brüste der Hecuba, als sie den Hector nährte, nicht lieblicher ausgesehen hätten, als Hector's Stirn, da sie Blut ausgespritzt gegen die Schwerter der Griechen. In demselben Drama 1, 8 sagt Aufidius zu seinem Gegner Coriolanus: „Wärst du der Hector, der die Geißel eurer geprahlten Abstammung war, so solltest du mir doch nicht entwischen." — In K. Henry VI, Third Part 4, 6 nennt der König den in den Kampf für ihn ziehenden Warwick seinen Hector und seines Trojas feste Hoffnung. — In K. Henry VI, First Part 2, 3 contrastirt die Gräfin von Auvergne den zwerghaft kleinen Talbot mit Hector's grimmigem Ansehen und dem breiten Ebenmaß seiner starkgefügten Glieder. — Nicht als gewaltiger Held, sondern als höherer Kuppler figurirt dagegen der Trojaner Pandarus, dessen Rolle zu spielen sogar der Fähndrich Pistol sich weigert, indem er in Merry Wives of Windsor 1, 3 auf Falstaff's desfallsige Insinuation indignirt erwidert: „Soll ich den Herrn Pandarus von Troja spielen?" — In übertragenem Sinne sagt der Hausnarr in Twelfth Night 3, 1: „Ich möchte den Herrn Pandarus von Phrygien spielen, um eine Cressida zu diesem Troilus zu bringen", d. h. zu dem erhaltenen Geldstück ein anderes bekommen. — In All's Well that Ends Well 2, 1 nennt scherzhaft Lafeu, der den König mit Helena allein lassen will, sich Cressida's Oheim, d. h. Pandarus. — Gehen wir

nun von den Trojanern zu den Griechen über, so figurirt in erster Reihe deren Oberheerführer Agamemnon, dessen Ruhm sogar der etwas anrüchigen Doll Tearsheet in K. Henry IV, Second Part 2, 4 zu Ohren gekommen sein muß. Sie macht ihrem Falstaff das Compliment, er sei so tapfer wie Hector von Troja, und fünf Agamemnons werth. In anderer Beziehung kommt er vor in der Schimpfrede, die York in K. Henry VI, Third Part 2, 2 an die Königin Margarethe richtet: „Mag auch dein Gatte Menelaus sein; so wurde Agamemnon's Bruder von jenem falschen Weibe nie so gekränkt, wie der König durch dich". — In demselben Drama 3, 2 führt Gloster drei Griechen aus dem Lager vor Troja an, denen er nacheifern will: den Redner will er spielen wie Nestor, er will schlauer täuschen als Ulysses konnte, und wie Sinon will er ein zweites Troja einnehmen. Des Letztern, der die Troer durch seine gleißnerischen Reden und Thränen überredete, das verhängnißvolle Roß in ihre Stadt zu schleppen, wird auch in Cymbeline 3, 4 gedacht, wo Imogen sagt, Sinon's falsche Thränen hätten in der Folge oft auch die Thränen des wahren Elends des ihm gebührenden Mitleids beraubt. — Auf eine andere Episode des trojanischen Kriegs spielt in K. Henry VI, Third Part 4, 2 Warwick an, wenn er mit seinen Genossen den König Eduard so überfallen will, wie Ulysses und Diomedes mit List und Tapferkeit sich in die Zelte des Thracischen Königs Rhesus schlichen, um die Rosse zu rauben, an die das Schicksal Trojas geknüpft war. — In K. Henry VI, Second Part 5, 1 werden zwei andere Griechenhelden erwähnt. York sagt da von seinem Antlitz, daß dessen Lächeln und Drohen, wie der Speer des Achilles, im Wechsel tödten und heilen könne. Und vorher, empört über die ihm angetragenen Friedensbedingungen, ruft er aus: „ich bin so ergrimmt, daß ich wie der Telamonische Ajax meine Wuth an Schafen und Ochsen auslassen möchte". — Auch den siebenfachen Schild des Ajax kennt unser Dichter. In Antony and Cleopatra 4, 12 sagt Antonius, da er sich von Eros entwaffnen läßt, Ajax' siebenfältiger Schild könne die Stöße nicht von seinem Herzen abhalten. Und in Cymbeline 4, 2 werden als Gegensätze der Held Ajax und der Feigling Thersites zusammengestellt, wenn es sich darum handelt, den geliebten Knaben Fidelis und den verachteten Cloten nebeneinander zu bestatten. „Thersites' Leib ist so gut wie der des Ajax, wenn Beide todt sind", sagt Guiderius.

Wie die Sage von Troja in allen ihren Einzelheiten unserm

Dichter bekannt war, so auch die davon abgezweigte Aeneassage. Cassius in seinem Berichte, wie er den vom Starrkrampfe befallenen Caesar aus dem Tiberstrom gerettet, vergleicht sich dem Aeneas, dem großen Ahnherrn der Römer, der auf seinen Schultern den alten Anchises aus den Flammen Trojas trug, Julius Caesar 1, 2. — Ferner wird Aeneas im Verkehr mit der Dido wiederholt berührt. In Titus Andronicus 3, 2 meint der alte Titus, ihm gegenüber von Händen zu sprechen, also an die Verstümmelung seiner Tochter Lavinia zu mahnen, sei ebenso schlimm, als den Aeneas den schmerzlich ergreifenden Bericht von Trojas Brande zweimal erzählen zu lassen. — Ebenda 2, 3 fordert Tamora ihren Buhlen Aaron auf, mit ihm in verschwiegener Höhle der Liebe zu pflegen, wie einst, vom Sturm überrascht, Dido und Aeneas gethan. Die Untreue des Aeneas gegen Dido wird fast sprichwörtlich behandelt in Cymbeline 3, 4, wo Imogen sagt, ehrliche Männer, die man anhörte, seien, wie der falsche Aeneas in seiner Zeit, für falsch gehalten worden. — In Merchant of Venice 5, 1 wird Dido dargestellt, wie sie mit dem Weidenzweige, dem Symbol verlassener Bräute, in ihrer Hand, Nachts am Meeresufer steht und dem fortsegelnden Geliebten winkt, nach Carthago zurückzukehren. Auf den Scheiterhaufen der Dido spielt in Midsummer Night's Dream 1, 1 Hermia an, wenn sie u. a. bei dem Feuer schwört, das die Carthagerkönigin verbrannte, als der treulose Trojaner abgesegelt war. — Wie der Liebesgott in der Gestalt des Ascanius, des jungen Sohnes des Aeneas, die Liebesgluth der Dido stärker angefacht, darauf deutet in K. Henry VI, Second Part 3, 2 Margaretha hin, wenn sie sich ausmalt, wie Suffolk sie mit seinen Erzählungen von König Heinrich ebenso bezaubert habe, wie Ascanius die Dido mit den Berichten von den Thaten seines Vaters, die mit dem Brande Trojas begannen. — Eine spätere Wiedervereinigung dieses getrennten Liebespaares im Elysium scheint Shakespeare in Antony and Cleopatra 4, 12 anzunehmen, wenn der sterbende Antonius sich ausmalt, welche Sensation seine und der Cleopatra Erscheinung im Elysium unter den seligen Geistern erregen müsse, so daß diese Dido und Aeneas verlassen und sich den Neuangekommenen zuwenden würden.

Hiermit gelange denn unsere Auswahl mythologischer und sagengeschichtlicher Anspielungen in Shakespeare's Dramen zu ihrem Abschlusse. Sie hätte sich leichter herstellen lassen in einer An-

einanderreihung der betreffenden Citate für sich allein im Texte des Originals, statt gleichsam in einem raisonnirenden Catalog, der jeden einzelnen Passus in seinem Zusammenhange mit dem Context erläutert. Aber nur die letztere Behandlungsweise, welche hier versucht ist, schien der Erreichung unseres Zweckes zu entsprechen, der ja kein anderer sein konnte, als den großen Abstand zwischen Shakespeare's sinnigem, geistvollem Verfahren und dem rohen, geschmacklosen seiner Vorgänger nachzuweisen. Nur, wie schon in der Einleitung angedeutet ist, in Shakespeare's frühesten Dramen finden wir gelegentlich das eigentlich Treffende des Gebrauchs klassischer Reminiscenzen ebenso außer Acht gelassen, wie dies durchgängig der Fall gewesen ist bei seinen Vorgängern, für welche die Bilder und Figuren aus dem Alterthum als bloße Namen nur zu leerem Prunke, zur Ausstaffirung ihres tragischen Styls und Verses dienen, „*to bombast out a Blankverse*“, wie Greene in dem Pamphlet sagt, das den Ausgangspunkt unserer Abhandlung gebildet hat.

Grillparzer's Shakespeare-Studien.*)

Mitgetheilt

von

Wilhelm Bolin.

Durch die Gesammtausgabe von Grillparzer's Werken ward der deutschen Literatur ein gar reicher Schatz der Erhebung und Belehrung erschlossen, der auch für die Shakespeare-Forschung eine überaus interessante Ausbeute gewährt. Was der hochbegabte österreichische Dramatiker in seiner fesselnden Selbstbiographie und seinen Reisetagebüchern, in seinen Studien zum spanischen Theater und in zahlreichen Aufzeichnungen ästhetischen, literarhistorischen und dramaturgischen Inhalts[1]) bezüglich unseres Dichters als Ergebniß der demselben gewidmeten Studien niedergelegt, haben wir hier, mit Uebergehung des Selbstverständ-

*) Die Grillparzer'sche Auffassung wird uns immerhin als eine literarische Studie, als ein sauber ausgeführtes Bild vergangner Zeiten und als ein Reflex der Einwirkung interessiren, die Shakespeare auf bedeutende Gestalten damals ausübte, wo die geistige Atmosphäre doch noch schwanger war von den letzten Spuren der Romantik-Schwüle. — Wie mächtig ist der Culturstrom über diesen Standpunkt hinweggegangen! Heute weiß wohl jeder Klarsehende, daß man an Shakespeare nicht zu Grunde gehe, und lächelt selbst hie und da über Grillparzer's Urtheilsmuth. D. R.

[1]) Die oben namhaft gemachten Schriften finden sich in den drei letzten Bänden der ebenda erwähnten, bei Cotta verlegten, zehnbändigen Gesammtausgabe, die kürzlich auch in einer hübschen Volksausgabe erschienen, und zwar bilden, in sämmtlichen Ausgaben, die Selbstbiographie mit den Reisetagebüchern den zehnten, die Studien zum span. Theater den achten, und das Uebrige den neunten Band. Bei unserer Darstellung benutzen wir die erste größere Octavausgabe von 1872 und werden unsere Citate der Kürze wegen mit bloßer Anführung des betreffenden Bandes und der entsprechenden Seitenzahl ohne Hinzufügung der genannten Rubriken bezeichnen.

lichen und minder Wesentlichen, einheitlich und übersichtlich zu einem Ganzen geordnet, wofür wir bei den Freunden Shakespeare's beifälligen Anklang zu finden erwarten.

Von den zünftigen Literarhistorikern als zu den Romantikern gehörig erklärt, hat Grillparzer mit diesen seinen nächsten Zeitgenossen allerdings Manches gemeinsam; er ist ihnen aber — von der eminenten dichterischen Begabung zu schweigen — durch natürlichen Sinn und Unbefangenheit des Urtheils weit überlegen. Während die eigentlichen Vertreter der deutschen Romantik Shakespeare zu einem Lama-Cultus emporräucherten, dem die Werke des britischen Dichters mit allen ihren rhetorischen Längen und sonstigen Concessionen an einen gewissen Zeitgeschmack nur Gegenstand einer unbedingten Bewunderung sein durften, trat ihnen Grillparzer mit einem freien und doch empfänglichen Blick gegenüber, um den ihn mancher Shakespeare-Verehrer heute noch beneiden könnte. Hier gilt, was Grillparzer anläßlich der ihm mit den Romantikern gemeinsamen Verehrung für Goethe äußert: „Ich war nie ein blinder Anbeter Goethe's, so wenig als irgend eines andern einzelnen Dichters. Da, wo sie alle zusammentrafen, schien mir die Poesie zu liegen; die einzelnen Abweichungen gaben ihnen theils den Reiz der Individualität, theils waren sie nicht frei von dem allgemeinen Loos der Menschheit: zu irren nämlich.“ [1])

Ein durch und durch geistvoller Mann, bewährt sich Grillparzer als solcher auch in seinen Bemerkungen und Aussprüchen über Shakespeare, der ihm, zusammen mit den großen Dramatikern der Hellenen und Spanier, zeitlebens ein Freund in der Einsamkeit verblieb. Bevor wir aber seinen Shakespeare-Studien selbst uns zuwenden, dürfte ein Blick auf die äußeren Beziehungen Grillparzer's zu unserem Dichter und die von ihm namhaft gemachten Fälle, wo dessen Werke an ihn herantraten, nicht unwillkommen sein.

Schon im elterlichen Hause fand er unter den Büchern seines Vaters „eine Theaterbibliothek mit allen in Wien aufgeführten Stücken, darunter von Shakespeare Hamlet und Lear in der Schröder'schen Bearbeitung“.[2]) Als ihn die nach des Vaters Tode sehr bedrängte Lage seiner Familie nöthigte, eine Erzieherstelle bei einem Grafen anzunehmen, kamen ihm auf dessen Schloß die Werke Shakespeare's im Original, und zwar in einer Theobald'schen Ausgabe, zum ersten Male in die Hand. „Leider fand sich meine Kenntniß des Eng-

---

[1]) Bd. 10, S. 151. [2]) Bd. 10, S. 22.

lischen, das ich schon früher ohne Meister und sonstige Hilfsmittel zu betreiben angefangen", wie er hier bemerkt[1]), „zu mangelhaft, um Shakespeare mit Genuß zu lesen. Es eiferte mich übrigens an, meine Kenntniß dieser Sprache zu vervollkommnen". So behielt er auch, wiewohl er Schlegel's Uebersetzung hochschätzte[2]), seine Vorliebe für's Original. Von dem bescheidenen Honorar, das ihm sein Erstlingswerk „Die Ahnfrau" eingetragen, kaufte er sich für den ihm nach Deckung nöthiger Ausgaben für den Hausstand übriggebliebenen Betrag „die Braunschweiger Ausgabe von Shakespeare in englischer Sprache"[3]). Dessen Dramen selbst in der Ursprache von der Bühne her kennen zu lernen, bot ihm erst seine Reise 1836 in England Gelegenheit. Selbstverständlich hatte er früher, obschon die Selbstbiographie nichts darüber erwähnt[4]), mancher Darstellung Shakespeare'scher Stücke im Deutschen an der Hofburg beigewohnt, wo sein Freund und Gönner West-Schreyvogl bekanntlich die vornehmsten der Shakespeare-Dramen für die Bühne eingerichtet hatte. Dagegen erzählt er uns, wie er auf seiner ersten Reise durch Deutschland 1825 bei Ludwig Tieck in Dresden der Vorlesung eines Shakespeare'schen Stückes beiwohnte. „Tieck las vortrefflich", heißt es[5]), „aber höchst ermüdend, da er zwischen den Akten keine Absätze machte, und auch die redenden Personen weder durch die Namen, noch, mit Ausnahme der komischen Figuren, durch Abwechslung der Stimme bezeichnete. Die Hälfte seiner höchst gemischten Zuhörer nickte daher auf den Sitzen ein und wurden nur durch die Zeichen des Beifalls aufgeweckt, in welche sie lebhaft mit einstimmten". Erst elf Jahre später kam Grillparzer nach London, wo auch ihm bei der Pilgerschaft zur Westminsterabtei der Anblick des dortigen Monuments unseres Dichters das Geständniß abnöthigt[6]),

---

[1]) Bd. 10, S. 58. [2]) Bd. 10, S. 68. [3]) Bd. 10, S. 80.

[4]) Weit glücklicher fügt es sich hinsichtlich der von Grillparzer erlebten musikalischen Aufführungen, über die ein eigens von ihm geführtes Tagebuch vorhanden. Dasselbe hat dem vortrefflichen Musikschriftsteller Prof. Eduard Hanslick in Wien vorgelegen und ward von ihm für den Essay „Grillparzer und die Musik" verwerthet, welcher eine der herrlichsten Zierden in dem gehaltvollen Werk „Musikalische Stationen" (Berlin 1880; vergl. S. 335) des genannten Verfassers bildet. Grillparzer's Untersuchungen über die griechischen Dramatiker, deren im Vorwort zu Bd. 9 der Gesammtausgabe gedacht wird, dürften vielleicht in ihrem ästhetischen Theil für seine Shakespeare-Studien von Bedeutung sein, sind aber nicht veröffentlicht und waren uns leider auch sonst nicht zugänglich.

[5]) Bd. 10, S. 153. [6]) Bd. 10, S. 378.

daß unter den mancherlei unschönen Denkmälern dasjenige „Shakespeare's eines der schlechtesten“ sei. Aber auch hinsichtlich der dortigen Bühnenerfahrungen blieben ihm die oft beklagten Enttäuschungen nicht erspart. Bei voller Vertrautheit mit den Stücken und dem Text fand er sich durch das Spiel durchaus nicht erbaut. Macready gab am Coventgarden den Macbeth, „polterte und übertrieb“, dabei sinnlose Streichungen wichtiger Scenen und statt der drei Hexen ein ganzer Chor, opernhafte Gesänge ausführend. Besser war es an der nämlichen Bühne um den Julius Caesar bestellt, wo Macready den Cassius „lobenswerth“ spielte, Kemble als Antonius „vorzüglich in der Scene nach Caesars Tode, und in der Leichenrede ausgezeichnet“, im übrigen aber farblos war. Die Unsitte der sogenannten Halbpreise, bei deren Eintritt der Pöbel auf alle nur irgend zugänglichen Plätze eindrang, verleidete ihm ebenso den Genuß wie jene andere dem englischen Theater eigenthümliche, auf das Trauerspiel eine Posse oder ein Spektakelstück folgen zu lassen. So wurde damals am Drurylane nach Richard III., der nur sehr mangelhaft gegeben ward, Halevy's Oper „Die Jüdin“, als Schauspiel bearbeitet, aufgeführt, und da in demselben „ganze Schwadronen von Pferden mitspielten, so war am Proscenium auf halber Mannshöhe eine Verschränkung von starkem Eisendraht angebracht, und zwar vor Beginn der ganzen Vorstellung, so daß Shakespeare's Richard III. hinter diesem eisernen Zaun, der die Aussicht auf die Bühne störte, gespielt wurde“.[1])

Die Werke Shakespeare's selbst in ihrer Gesammtheit betreffend, meint Grillparzer, „es dürfte Shakespeare vielleicht gegangen sein, wie dem Petrarca. Dieser erwartete Nachruhm von seinen lateinischen Gedichten, legte also auf seine Sonette geringern Werth, indeß die Nachwelt erstere vergessen hat und nur die Sonette im rühmlichen Andenken behielt. Ebenso wäre möglich, daß Shakespeare seinen epischen und lyrischen Gedichten einen Vorzug vor seinen dramatischen Arbeiten gab, da er dort mit den Gebildeten zu thun hatte, im Drama aber sich dem Geschmack eines mitunter ungebildeten Publikums fügen mußte. Die Stelle im Hamlet, wo dieser eine höchst schwülstige Tirade aus einem Trauerspiele als musterhaft recitiren läßt, deutet auf so etwas hin.....“ Sehr wahrscheinlich ist ihm, „daß man damals überhaupt die Dichter für's

[1]) Bd. 10, SS. 206 ff., 378 f. u. 388, welche hier angegebene Stellen der für die näheren Details der englischen Aufführung wie der dortigen Theaterbräuche interessirte Leser in Grillparzer's eigener Schilderung nachsuchen möge.

Theater nicht unter die eigentlichen Poeten zählte, da sie doch mitunter für den Pöbel schrieben, weshalb denn wohl auch Shakespeare seine beiden nicht sehr empfehlenswerthen epischen Gedichte, und seine Sonette, die sich zum Theil aus diesem Gesichtspunkte erklären lassen, verfaßt hat, um doch auch einen Rang in der gebildeten Welt zu haben. Daß er fast immer nur fremde Stücke bearbeitete und überarbeitete, konnte auch dazu beitragen, ihm und seinen Zeitgenossen den Gesichtspunkt zu verrücken. Letztere haben ihn ja, unmittelbar nach seinem Tode, hinter Beaumont und Fletcher zurückgesetzt. Was mich aber am meisten in dieser Meinung bestärkt, ist das Manierirte und Spitzfindige, ja Kalte in seinen lyrischen und epischen Gedichten, wo es in seiner Macht stand, lediglich dem zu folgen, was er für Schönheit und Kunst hielt". Dem etwaigen Einwand, daß Shakespeare gegen seine eigenen Vorzüge nicht blind gewesen sein könne, erwidert Grillparzer: „Was der Mensch am vortrefflichsten gemacht, das meint er gerade recht gemacht zu haben, und Shakespeare wollte vielleicht als Schauspieler und Schauspieldirektor sein Brod verdienen und seinem Publikum gerecht sein, indeß er in die Tiefen der menschlichen Natur hinabstieg, die seinem durchdringenden Geiste eben nichts als Oberflächen waren".[1])

Während jene vom Dichter selbst scheinbar so hochgeschätzten poetischen Erzeugnisse „seinem Ruhm nichts beifügen", ist es bedeutsam, daß seine „anderthalb Jahrhunderte hindurch vergessenen Dramen durch einen Schauspieler wieder zu Ehren" gebracht wurden. Nun ward auch „mit nicht genug zu preisendem Eifer Shakespeare den Deutschen näher gebracht", und „die klassische Welt, bisher ausschließliches Eigenthum der Gelehrten, ward durch Uebersetzung Gemeingut für Alle". Aber mit diesem erweiterten Interesse für den großen Dichter tauchte auch die seither sich breitmachende Commentar-Literatur auf, „die von Franz Horn und Tieck bis Gervinus sich alle Mühe gegeben, diesen verständlichsten aller Dichter unverständlich zu machen. Wenn ich Shakespeare verständlich nenne, so meine ich nicht, daß man ihn demonstriren könne. Demonstriren kann man überhaupt keinen Natur- und daher auch keinen vollkommenen Kunst-Gegenstand. Aber denselben Hamlet, den Goethe sich furchtbare Mühe gegeben hat zu deduciren, versteht der Schneider in der vierten Gallerie, das heißt, er findet es natürlich, daß die Menschen sich so und nicht anders benehmen, und faßt das

---

[1]) Bd. 9, SS. 245 ff.

Ganze in Eine erhöhte Empfindung auf. Eine Dichtung mitleben heißt aber, sie verstehen".[1]) Ein so einfaches Verhältniß genügte jedoch durchaus nicht den Romantikern, „jenen Neblern und Schweblern zu Ende des vorigen und Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Diesen Leuten ist der Unverstand ein nothwendiges Ingrediens jeder Poesie, weil ihnen der Verstand prosaisch scheint. Sie befinden sich mit einem Lieblingsautor aus alter Zeit in der Lage eines Erwachsenen gegenüber einem reichbegabten Kinde, das sie bewundern und dem sie sich zugleich überlegen fühlen, was denn ein Fest für die Kunstliebe und für die Eitelkeit zugleich ist. Für die Bewunderer Shakespeare's liegt der Hauptgenuß darin, daß sie Dinge aus ihrem Eigenen hineinlegen können, von dem sich die übrigen Menschen nichts träumen lassen".[2])

Fruchtlos wie dieses „Gefasel", indem man „Shakespeare als Brille aufsetzt, wodurch man die herrlichsten Dinge zu sehen" meint, ist auch jenes Theoretisiren über ihn, wonach er zu einem Vertreter des „sogenannten Romantischen" gestempelt wird, „jenem Ahnen, Sehnen und übersinnlichen Schauen, wofür es in der Natur überall kein Gegenbild giebt. Alle großen Meister aller Zeiten, von Shakespeare und Milton bis Goethe, waren mehr oder weniger plastisch, weil eben dieses plastische, gesonderte Hinstellen mit scharfen Contouren, als das Schwerste in der Kunst, nur dem kräftigen Meister gelingt und deshalb auch seines Strebens Hauptziel ist. Die Formlosigkeit, welche ein Hauptingrediens der sogenannten Romantik ist, war von jeher ein Zeichen eines schwachen, kränkelnden Geistes, der sich selbst und seinen Stoff nicht zu beherrschen vermag. — Was heißt denn eigentlich der Ausdruck: romantisch? Soll er auf jenen Charakter hindeuten, den die neuere Kunst durch das Christenthum erhielt, das, den menschlichen Willen einem höhern unterordnend, die Versenkung des erstern in den letztern als höchstes Ziel des Strebens aufstellt und mit Vernichtung des Leiblichen als eines von Anfang Schlimmen ewig Vergeistigung predigt, so weiß ich nicht, wie man Shakespeare einen romantischen Dichter nennen kann. Oder zielt man damit — besonders im Dramatischen — auf die erweiterte Form, so macht man damit, ungerechnet alle Kunstgründe, die dagegen sprechen, die rohen Verfasser der geistlosen Moralitäten zu Gründern einer neuen Kunstform im Gegensatz mit Aeschylos und Sophokles; denn daß Shakespeare, Lope de Vega

---

[1]) Bd. 10, S. 157 f. — Bd. 9, S. 122, 170, 248. [2]) Bd. 8, S. 332.

und Calderon die Gattung, in der sie schrieben, nicht schufen, sondern nur veredelten durch die Bedeutung, die sie dem vorher Unbedeutenden gaben, zeigt ein flüchtiger Blick auf die Geschichte des Theaters vor ihnen. Dasselbe gilt von der Mischung des Ernsten und Komischen in den Werken dieser Meister". Wie mißlich es überhaupt um solches Theoretisiren über Dichtungen steht, ersieht man auch an Besseren als jene „Schwebler"; denn „wenn Schiller in seinem Aufsatze über das Pathetische meint: das Tragische liege in dem Widerstande der geistigen Kraft gegen die sinnliche Gewalt, so möchte ich wissen, wo in Romeo und Julie auch nur der geringste Widerstand gegen die Empfindung geleistet wird, und doch ist Romeo und Julie im höchsten Grade tragisch".[1])

Ueberhaupt ist in Betreff Shakespeare's ein nachtheiliger Einfluß zu beklagen. „Wir sind alle verdorben, wir neuern Dichter", meint Grillparzer, „durch unser ewiges Lesen der ältern, der fremden. Wir wissen kaum mehr, wie sich die Empfindung bei unsern Zeitgenossen äußert. Wir lassen die Empfindung Sprünge machen, wie sie sie heutzutage nicht mehr macht. Wir empfinden mit Abstraktion. Daher weiß sich das Publikum im Theater nicht mehr zurecht zu finden, und nur Stümperwerke oder die unbewußten Versuche der Anfänger gefallen. Hier nämlich kann das Publikum folgen, indeß die sogenannten Meisterwerke sich ihm wie Rechenexempel darstellen. Schiller, der zwischen Shakespeare und Racine in der Mitte steht, war der letzte populäre eigentliche Dichter, und selbst der Wortüberfluß, den ihm der lesende Kritiker zum Vorwurf macht, ist für die Zuseher die vermittelnde Brücke, mittelst der er die Höhen der schwierigsten Situationen und Charakteräußerungen, Schritt für Schritt, ohne Anstrengung erklimmt. Shakespeare hat uns Neuere alle verdorben". Auch an Schiller ist dies kenntlich in der übermäßigen Erweiterung der Form, zu der er durch solches Vorbild verleitet ward. „Voltaire hat Shakespeare einen Wilden genannt. Er hätte nur dazu setzen sollen: ein großer Wilder, um die Wahrheit ganz zu treffen. Seine Form ist nämlich wild und taugt nichts, oder vielmehr nur für eine halbrohe Zeit, die neue und starke Eindrücke wollte, ohne sich um ihre Herbeiführung und Verbindung viel zu kümmern. Shakespeare hat die Natur genommen, wie der Dichter soll: in ihren großen Verhältnissen. Er geht aber eigentlich nicht ihren Weg, wiewohl er auf

---

[1]) Bd. 9, SS. 179 ff. 245; auch SS. 211, 82, 194.

den Stationsplätzen fast immer mit ihr zusammentrifft, auf dem Wege jedoch eilt er ihr so ziemlich voraus. Er giebt ein *précis*, ein *abrégé* der Natur, aber nicht die Natur selbst. In der Kunst aber sind die Stufen ebenso wichtig als ihre Höhe". Es hat wohl seine Richtigkeit, daß Shakespeare „in seinen Stoff untertaucht und ihn doch beherrscht, er steigt in den Schacht hinab und erzählt, was er darin gesehen, indem er sich in die innerste Natur des Darzustellenden hineinversetzt; es ist aber eine große Frage, ob das zu scharfe Individualisiren der Charaktere, wie wir es bei Shakespeare finden, dem dramatischen Effekt nicht schädlich ist. Der Mensch verschwindet in eben dem Verhältnisse, in welchem das Individuum hervortritt". Eben deshalb ist Shakespeare für selbständiges dramatisches Schaffen nicht so förderlich wie die beiden spanischen Dramatiker, „obgleich er vielleicht das Größte ist, was die neuere Welt hervorgebracht hat: . . . . Er tyrannisirt meinen Geist, und ich will frei bleiben. Ich danke Gott, daß er da ist und mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und in mich aufzunehmen. Danach aber ging mein Streben dahin, ihn zu vergessen . . . . und mich durch die Spanier zur Produktion anregen zu lassen: sie sind zu rein menschlich mit ihren Fehlern mitten unter den größten Schönheiten, mit ihrer nur gar zu weit getriebenen Manier, als daß sie den echten Quell des wahren Dichters, die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung irgend im Gemüthe beeinträchtigen sollten. Der Riese Shakespeare setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, und wer sich ihm ergiebt, dem wird jede Frage, an sie gestellt, ewig nur er beantworten. Nichts mehr von Shakespeare! Die deutsche Literatur wird in diesem Abgrunde untergehen, wie sie aus ihm hervorgegangen ist".[1])

Genau so hat Goethe, vielleicht zur nämlichen Zeit, als Grillparzer diese Betrachtungen in stiller Einsamkeit niederschrieb, vor der Uebermacht Shakespeare's gewarnt. „Wir guten Deutschen, worunter ich mich wohl auch zu zählen habe", heißt es in einem der auf auswärtige Literatur bezüglichen Aufsätze,[2]) „können seit fünfzig Jahren den unbezwinglichen Shakespeare nicht los werden. Nach unserer gründlichen Verfahrungsweise suchen wir in seine Wesenheit einzudringen; wir gestehen gerne dem Stoff, den Gegen-

[1]) Bd. 9, SS. 187, 225, 235, 178, 137. — Bd. 10, SS. 152, 448 f.

[2]) Betitelt ist derselbe „Englisches Schauspiel in Paris", und befindet sich im 33. Bd. der vierzigbändigen Gesammtausgabe von 1840, 12°.

ständen seiner Dichtung allen Werth und Gehalt zu; wir trachten seine Behandlungsart zu entwickeln, ihrem Gange zu folgen, die Charaktere zu enthüllen und scheinen mit aller Bemühung doch nicht zum Ziele zu gelangen. Neulich sogar hatte sich zugetragen, daß wir uns zu einer entschieden retrograden Bewegung verleiten ließen, indem wir Lady Macbeth als eine liebevolle Gattin zu constituiren unternahmen. Sollte aber eben hieraus nicht deutlich hervorgehen, daß wir den Kreis schon durchlaufen haben, indem uns die Wahrheit anwidert, der Irrthum aber willkommen erscheint?" — Unter Goethe's „Maximen und Reflexionen" findet sich auch die Bemerkung: „Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen; er nöthigt sie, ihn zu reproduciren, und sie bilden sich ein, sich selbst zu produciren". Hiermit stimmt auch überein, was er ebendaselbst anläßlich des deutschen Theaters sagt: „Wie viel Falsches Shakespeare und besonders Calderon über uns gebracht, wie diese zwei großen Lichter des poetischen Himmels für uns zu Irrlichtern geworden, mögen die Literatoren der Folgezeit historisch bemerken". Und noch 1825 äußert er zu Eckermann, als wieder einmal die Rede auf Shakespeare kam: „Er ist gar zu reich und zu gewaltig. Eine productive Natur darf alle Jahre nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zu Grunde gehen will...... Wie viele treffliche Deutsche sind nicht an ihm zu Grunde gegangen.....!"[1])

Wie schon vorhin angedeutet, hält Grillparzer die Annäherung an die spanischen Dramatiker für weitaus ersprießlicher. „Ich wollte", sagt er in den hierher einschlagenden Studien, „Lessing hätte Calderon und Lope de Vega gekannt, er hätte vielleicht gefunden, daß ein Mittelweg zwischen beiden dem deutschen Geiste näher stehe als der gar zu riesenhafte Shakespeare".[2]) Konnte doch „sein Kultus für Shakespeare ihn vor der Nachahmung Dide-

---

[17]) Gegen Ende der Gespräche von 1825. Die beiden Stellen aus den „Maximen und Reflexionen" finden sich im Bd. 3 der soeben angeführten Gesammtausgabe.

[18]) Bd. 8, S. 262. Obige Aeußerung Grillparzer's hinsichtlich der von ihm gewünschten Bekanntschaft Lessing's mit Lope de Vega und Calderon wird allerdings im 68. Stück der Hamb. Dramatrg. widerlegt, insofern beide Dichter dort genannt werden, und Lessing vom 60. Stück an sich auch als Kenner des Spanischen ausweist. Immerhin bleibt es Thatsache, daß von Lessing's Hand keine Leistung vorhanden, die auf eine so gründliche und fruchtbare Bekanntschaft mit den beiden Dichterheroen Spaniens schließen läßt, wie sie Grillparzer vorliegendenfalls im Sinne gehabt.

rots nicht bewahren..... Gegen die Fehler der französischen Tragiker zu Felde ziehend, hat ihn seine syllogistische Aesthetik weit schlechteren Gattungen in die Arme geführt: der weinerlichen Komödie und dem bürgerlichen Trauerspiel".[1]) Natürlich kann es sich bei der Verwerthung der spanischen Bühnendichter und darunter namentlich des Lope de Vega keineswegs um läppische Nachäfferei handeln, und doch wäre eine größere Vertrautheit mit ihm „ein eigentliches Glück für unsere heutige in Klügeleien und Abstractionen versunkene Welt. Aber freilich, unsere Deutschen würden ihm nachahmen, wie die Kinder mit Allem zum Maule fahren; und nachzuahmen ist an ihm nichts. Aber sich mit ihm erfüllen, die Phantasie, das Vorhandene und die Beschauung wieder in ihre Rechte einsetzen, es aber der äußern Form, ja dem Inhalte nach ganz anders machen als Lope de Vega, das wäre die Aufgabe". — „Er ist die Natur selbst, nur die Worte giebt die Kunst. Lope de Vega ist nicht der größte Dichter, aber die poetischste Natur der neuern Zeit. Mich bezaubert dieser Schriftsteller, ohne mich blind gegen das Heer seiner Fehler zu machen. Es hat wohl noch keinen Dichter gegeben, bei dem die höchste poetische Begabung mit der leichtsinnigsten Schleuderei so Hand in Hand ging. Man hat eine geringe Meinung von den Vorzügen eines Schriftstellers, wenn man auch seine Fehler für Vorzüge ausgeben will".[2])

So großen Werth aber Grillparzer auf das spanische Drama und Lope de Vega setzte und so sehr er darin eine wohlthätige Ablenkung von dem Einflusse Shakespeare's erblickte, hat er denselben doch auch in diesen Studien nicht aus den Augen verloren. Er zieht ihn häufig zu Vergleichen heran, und nur selten fallen

---

[1]) Bd. 9, S. 227.

[2]) Bd. 8, SS. 159, 178, 195, 209, 216, 331. — Wie selbständig Grillparzer bei seinem eigenen dichterischen Schaffen gegenüber Lope de Vega sich verhielt, ersieht man namentlich aus seinen Dramen „Die Jüdin von Toledo" und „Esther", welche beide, wie es Laube ganz richtig bemerkt, durch den spanischen Dichter „nur veranlaßt" worden (vergl. dessen Einleitung zur Gesammtausgabe der Werke Grillparzer's, Bd. 1). Beiläufig sei auf die Naivetät hingewiesen, womit in einem kürzlich veröffentlichten Fabrikerzeugniß über die Geschichte des neuern Drama die erstgenannte der Schöpfungen Grillparzer's für eine Uebersetzung des Lope'schen Stückes *„Las paces de los Reyes"* angegeben wird. Ueberboten wird aber diese Annahme durch die gleichzeitig ebendaselbst niedergeschriebene, daß nämlich das Grillparzer'sche Drama „Ottokar's Glück und Ende" auch eine Uebersetzung von Lope's *„La imperial de Oton"* wäre! Eben so gut könnte man Schiller's „Jungfrau von Orleans" für eine Uebersetzung von Shakespeare's „Heinrich VI." erster Theil ausgeben.

diese nicht zu seinen Gunsten aus. Mit vollem Recht betont er den Vorzug „des spanischen Theaters vor dem gleichzeitigen englischen, daß auf ersterem die weiblichen Rollen von Frauenzimmern gespielt wurden, und diese auch Jünglinge und Knabenrollen gaben. Wenn bei den Griechen und Römern Männer die Weiberrollen spielten, so war dafür auch bei ihnen nie das Geschlechtsverhältniß der Gegenstand der Handlung, dagegen Shakespeare's Julietta aus dem Munde eines Mannes oder Jünglings der Gipfel der Geschmacklosigkeit, ja Widerwärtigkeit scheint. Welche Wirkung die so häufigen Verkleidungen von derlei Weibern in Männer, die Viola's u. dgl. machen mußten, wo ein Mann in Manneskleidern als Weib gedacht werden sollte, läßt sich nun gar nicht bestimmen".[1]) Ein einziges Mal entschlüpft Grillparzern bei der Bewunderung einer Liebesscene bei Lope, daß diejenige zwischen Romeo und Julia „dagegen beinah wie gemacht" erscheint, wie er auch bei einer andern Gelegenheit, wo Lope's Held, auf der Flucht begriffen, seine Abstammung und früheren Schicksale der wegemüden Geliebten erzählt und diese trotz aller Aufmerksamkeit dabei einschläft, bezweifelt, „ob das ganze Gebiet der Poesie etwas so Naturwahres und unaussprechlich Süßes aufzuweisen hat", und hinzufügt: „Shakespeare's Miranda hält dagegen keine Vergleichung aus, höchstens die Liebesscene in Romeo und Julie, nur freilich mit dem Unterschiede, daß letzteres Stück ein tiefgedachtes und künstlerisch abgeschlossenes Ganzes ist, indeß Lope de Vega seinen Reichthum wie ein spielendes Kind mitten unter die Albernheiten eines armseligen Stoffes hineinwirft".[2])

Ein besonderes Augenmerk hat Grillparzer auf die den Spaniern und Shakespeare gemeinsamen Eigenthümlichkeiten, so einerseits das Häufen von Mord und Gräuel, wie es jene Zeit liebte, die Spanier es in den von ihnen benutzten Romanzen vorfanden „und selbst Shakespeare gern das Grelle" anwendete, andererseits wiederum jene Neigung zum Spaß, wo die „mit Würde und Empfindung angelegten Charaktere", dem Narren gegenübergestellt, „sich mit einem Sprung in den tollen Sabbath stürzen und sich so närrisch geberden wie der Narr" ..... Selbst bei Shakespeare muß die „Person, die mit dem Clown sich unterredet, in seine Späße eingehen und giebt, wenn auch vorübergehend, ihren Charakter auf, so lange das Ballspiel des Scherzes währt", ... so Desdemona, so Helena in Ende gut, Alles gut.[3]) „Sowohl diese Aehnlichkeit im Verfahren, als auch

---

[1]) Bd. 9, S. 140. [2]) Bd. 8, SS. 140, 199. [3]) Bd. 8, SS. 189, 129.

das Vorkommen von Stoffen bei Shakespeare, die vorher von den spanischen Dichtern benutzt worden — wie dies bei den Irrungen, den lustigen Weibern und Ende gut, Alles gut der Fall[1]) — veranlassen Grillparzer zu der mehrfach ausgesprochenen Vermuthung, „ob nicht Shakespeare, wenn er auch nicht selbst spanisch verstand, doch etwa durch einen Freund, der der Sprache kundig war, mit der dramatischen Literatur der Spanier in einigem Zusammenhang gestanden". Ein Fingerzeig, der vielleicht für die Shakespeare-Forschung nicht ohne Bedeutung sein könnte.

„Daß Shakespeare's lustige Weiber von Windsor eines seiner schwächsten Stücke sei, giebt Jedermann zu", gleichwohl findet Grillparzer, „es nichts desto weniger ein sehr lustiges Stück und manchem bewunderten vorzuziehen. Diese Masse von komischen Figuren, wie er die beiden Ehemänner im Gegensatz zu halten gewußt, mit dem Feenauftritte die Sache ins Poetische gezogen und endlich die wahre Liebesintrigue in den Spaß verwebt hat, das alles ist besser als manches andere". Allerdings reicht es ihm an Shakespeare's Meisterwerke nicht heran, und unter den Komödien dürfte Grillparzer den Kaufmann von Venedig am höchsten geschätzt haben. „Welche Wahrheit in dem Verhältniß zwischen Antonio und Bassanio", ruft er aus. „Antonio durch Charaktereigenthümlichkeit, vielleicht auch frühe Verluste und Täuschungen, oder Versäumen des richtigen Augenblicks unter Geschäften, für seine eigene Person vom eigentlichen Genusse des Lebens abgehalten, genießt es in der Person Bassanio's. Er liebt, wirkt, hofft und leidet mit ihm, und ist so besorgt, ihn den Kelch, der ihm selbst versagt war, ganz ohne Hefen trinken zu lassen, daß er, ganz im Widerspruch mit seiner sonstigen umsichtigen Denkungsart, die leichtsinnige Sorglosigkeit Bassanio's vielmehr bestärkt. '*I think, he only loves the world for him*', sagt Salanio Akt II, Scene 8." Ebenso fein ist die Erörterung über den Charakter Falstaff's, wozu er durch einen englischen Kunstrichter veranlaßt worden, der „das scheinbare Paradoxon aufgestellt: Falstaff sei nicht feige. Er ist's eigentlich auch nicht. Er war gewiß in seiner Jugend herzhaft,

[1]) Bd. 8, SS. 202, 272; Bd. 9, S. 246. Die entsprechenden spanischen Stücke sind: '*Comedia de los engaños*' von Lope de Rueda, und '*Las ferias de Madrid*' sowie '*La hermosura aborrecida*' von Lope de Vega. Vergl. zu Obigem Grillparzer's Aeußerungen über Shakespeare und Lope bei Frau Auguste v. Littrow-Bischoff: „Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer", Wien 1873, S. 98 f.

so wie er bei seinem Verstande gewiß noch manche andere gute Eigenschaft besaß; aber die Lebenslust hat Alles verschlungen. Der moralische Speck, mit dem physischen zugleich wachsend, hat ihn ganz in Behaglichkeit und Genuß eingehüllt. Seine melancholische Laune, von der er öfter spricht, ist nichts als das halbbewußte Gefühl seiner Verkehrtheit. Hierin liegt wohl mit ein großer Theil der Ursache, warum Falstaff, er mag thun, was er will, nie verletzt und so sehr unser Liebling bleibt, daß der Schluß des zweiten Theils von Heinrich IV. beinahe nicht befriedigt. Uebrigens ist auch gewiß, daß über die Hälfte dieses letzten Stückes hinaus, die erste Stärke der Begeisterung etwas von Shakespeare gewichen ist. Es ist auch hier alles vortrefflich, aber Shakespeare hätte es noch besser machen können".[1])

Ueberhaupt aber ist Grillparzer in Betreff der Historien unseres Dichters der Ansicht, „daß wenn derselbe nicht seine auf Novellen und fabelhafte Sagen gegründeten Stücke geschrieben hätte, von seinen historischen wenig die Rede sein würde. Er fand das, was man damals *history* nannte, vor und hat es eben auch kultivirt. In allen seinen historischen Stücken ist aber seine eigene Zuthat das Interessante: die komischen Personen in Heinrich IV. nebst dem unnachahmlichen *Hotspur*, die herzzerreißenden Scenen in König Johann u. s. w." Zu beachten ist ferner, daß Shakespeare in diesen Stücken „oft sehr rasch über die wichtigsten Momente, Entschlüsse und Sinnesumkehrungen hinwegeilt. Da sie, als unzweifelhaft und historisch gewiß, sich selbst rechtfertigten und seinen Zuschauern geläufig waren, so hielt er sich nicht lange mit ängstlicher Motivirung auf, z. B. Heinrich VI. 1. Theil Burgunds Uebertritt zur Sache der Franzosen. Ein Fehler gewiß, aber einer, dem man im historischen Drama, wo die Begebenheiten sich drängen und der Raum mangelt, überhaupt schwer entgehen kann. Ist aber auch dieser erste Theil des Stückes von Shakespeare? Warum nicht? Vielleicht eine seiner ersten Arbeiten, wobei der völlig undramatische Stoff seines Talentes spottete. In der Unterredung zwischen Margaretha und Suffolk ist Shakespearisches genug". — „Ein höchst wunderliches Stück", bemerkt Grillparzer, „ist Heinrich VIII. Man weiß nicht, ob Shakespeare dabei unendlich viel, oder ob er dabei, was den Gang des Ganzen betrifft, gar nichts gedacht hat. Im ersteren Falle, indem er die Incongruenzen der

[1]) Bd. 8, S. 202; Bd. 9, SS. 252—255.

menschlichen Natur, als wirklich, unvermittelt an einander gereiht und das Amt des Dichters eben der Wirklichkeit überlassen hat; letzteres, dem Gang der Chronik bis auf die Ausdrücke folgend und alle Bedenken, als überflüssig, von der Hand weisend. Die Spitze des Ganzen ist denn doch die Geburt der Königin Elisabeth und die Reformation, und doch ist die einzige honette Person des Stückes die katholische Katharina, und sie stirbt geradezu als eine Heilige, indeß der Bischof Cranmer, der Vater der Reformation, der Einzige von den Geistlichen ist, der die durch Leidenschaft bedingte Scheidung des Königs gutheißt und billigt. Der König selbst mit seinen Gewissensbissen, „die, wenn sie durchaus falsch wären, ihn zu dem verächtlichsten Heuchler machen würden, und wären sie wahr, so könnte er nicht am Ende jener Staatsversammlung, nachdem er eben erklärt, er würde, wenn über sein Gewissen beruhigt, mit Freude fort und fort an seiner Gattin festhalten, auf die aufschiebende Entscheidung der Kardinäle vor sich hin sagen: das Ding dauert mir zu lange, ich will den Bischof Cranmer zu Rathe ziehen. Auch ist es eine wunderliche Schmeichelei für Elisabeth, ihre Mutter als ein alltägliches Geschöpf in jener Scene mit der alten Dame hinzustellen. Und eine Schmeichelei ist ja im fünften Akte gemeint, die wahrscheinlich erst später auf König Jakob ausgedehnt wurde. Oder war es von vornherein auf Jakob abgesehen, wie Macbeth? Dann erklärte sich das Ganze viel leichter“.[1])

Hinsichtlich des Macbeth findet sich bei Grillparzer eine interessante Betrachtung über die Hexen, von denen behauptet worden, sie „bekämen ihren Werth für alle Zeit dadurch, daß sie den Ehrgeiz Macbeths repräsentiren. Die Poesie kann des Hereinspielens eines Uebersinnlichen in das Menschliche nie entbehren. Da uns nun die Wissenschaft darüber gar nichts oder wenigstens nichts Vernünftiges zu sagen weiß, die Religion aber leider mehr im ‘Bewußtsein’, als in der Ueberzeugung lebt, so bleibt nichts übrig, als diese Verbindung zweier Welten so zu nehmen, wie sie, einem

---

[1]) Bd. 10, S. 133 f. Bd. 9, S. 253 f. Dem hier oben Mitgetheilten entspricht auch vollkommen, was Heinrich Laube als mündliche Aeußerungen Grillparzer's über Shakespeare's Historien sowohl in seinem „Burgtheater“ (S. 202), als auch in dem „Wiener Stadttheater“ (S. 37) anführt: „Er tadelte ihre Compositionslosigkeit nachdrücklich und nannte sie nur kräftiges Material, aus welchem erst Stücke zu machen wären. Chronikmäßig angehäufte Scenen ohne eigentlichen Kern waren ihm keine vollen dramatischen Kunstwerke, auch wenn darunter geniale Scenen“. Vergl. Aug. v. Littrow-Bischoff, angf. Schrift. S. 124 f.

Grundzuge der menschlichen Natur gemäß, in allen Zeiten und bei allen Völkern vorgekommen ist. Die Alten hatten die grandiose Gestalt des Schicksals; aber auch nur für die Poesie. Es wäre ihnen im wirklichen Leben nicht eingefallen, bei einer Gefahr die Hände in den Schoß zu legen, weil doch das Unvermeidliche nicht zu vermeiden sei, sowie der Richter einem Verbrecher ins Gesicht gelacht haben würde, wenn er sich auf das Schicksal oder auf einen erhaltenen Orakelspruch berufen hätte. Diese großartige Gestalt ist allerdings durch die neuen Religionen zerstört worden, aber die Trümmer davon leben unvertilgbar als Vorbedeutung und Vorahnung, als Wirkung von Fluch und Segen, als Gespenster- und Hexenglauben fort. Als letztern hat ihn Shakespeare im Macbeth benutzt. Wenn ihr mir sagt, diese Hexen seien der eigene Ehrgeiz des Helden, so antworte ich euch: thut die Augen auf. Was ihr da vor euch seht, das sind Hexen und nicht der Ehrgeiz; so wie das Gespenst Banquo's ein wirkliches Gespenst ist, weil ihr es mit euren eigenen Augen seht, indeß der Gedankendolch vor dem Morde nur ein Gedankendolch ist, denn nur Macbeth sieht ihn, ihr aber nicht...... Die Grundirrthümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie, und die poetische Idee ist nichts Anderes als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet".[1])

Eingehender sind Grillparzer's Aufzeichnungen über Maaß für Maaß, und zwar mit specieller Rücksicht auf Gervinus, „der da in seinem absurden Commentar über Shakespeare nicht übel Lust hat, dieses Stück mit Othello in eine Reihe zu stellen, ja seiner albernen Ansicht nach, daß das Herausstellen des Lehrhaften den Hauptvorzug eines dramatischen Werkes ausmache, sieht er sich sogar genöthigt, ihm Vorzüge vor jenem Meisterstücke Shakespeare's einzuräumen. Nun aber hat Maaß für Maaß allerdings meisterhafte, unübertreffliche Züge, gehört aber darum nichts desto weniger unter die mittelmäßigen Stücke Shakespeare's. Von vorne herein schadet dem Stücke, daß es auf absurde Voraussetzungen gebaut ist. Ein Gesetz, daß Jeder, der sich mit einem Frauenzimmer fleischlich vergangen hat, mit dem Tode zu bestrafen sei, ist höchstens in Tausend und einer Nacht unter einem märchenhaften Chalifen denkbar. Dadurch bekommt das Ganze etwas Willkürliches, das zwar in den ergreifenden Scenen verschwindet, aber doch immer

---

[1]) Bd. 10, S. 81 f.

dunkel nebenher schwebt, das Ganze zum Spiel stempelt und aus dem Leben auf die Schaubühne verweist. Das hat auch Shakespeare ganz richtig empfunden und in keinem seiner ernsthaften Stücke dem Komischen einen so beträchtlichen Raum gegönnt. Dieses Märchenhafte erstreckt sich auch auf den Verfolg der Handlung. Dieses Unterschieben Marianens für Isabella und so manches Andere kann man sich wohl gefallen lassen, um sein Vergnügen nicht zu stören; Niemand aber wird glauben, ein Stück Leben vor sich zu haben, was doch eigentlich die Aufgabe des Dramas ist. Das Hauptverdienst sind die Charaktere, namentlich der Isabellens, der allerdings unter das Vortrefflichste gehört, was Shakespeare je in dieser Art hervorgebracht hat. Nur hat es mit den Charakteren Shakespeare's eine eigne Bewandtniß. Alle sind gleich vortrefflich angelegt und werden auch eben so vortrefflich gehalten, wenn es der Gang der Handlung erlaubt. Das ist auch mit den Hauptpersonen in seinen vortrefflichen Stücken immer der Fall. In den Stücken zweiten Ranges aber legt er die Charaktere nach den hervortretenden Hauptbegebenheiten an, macht sich aber kein Gewissen daraus, wenn er seine Lust an ihnen gebüßt oder das Bunte, wohl gar Absurde der Handlung ihrer Entwickelung im Wege steht, sie auf die Seite zu schieben und sie für eine Zeit lang ganz zu vergessen. Das ist ihm sogar in einem seiner unbestrittenen Meisterwerke, mit der Figur der Lady Macbeth, geschehen. Sobald sie ihren Zweck, den Gatten zum Mord anzuspornen, erreicht hat, schiebt er sie, weil er keinen Platz mehr für sie hat, bei Seite, und sie bekommt dadurch bis zu ihrer letzten unübertroffenen Scene, etwas Untergeordnetes, ja Aengstliches, was eben Tieck, der keinen Fehler in Shakespeare zugeben will und lieber das Ganze als einen kleinen Theil aufgiebt, verleitet hat, sie für eine zärtliche Gattin und gute Mutter zu erklären. So ist es auch mit Isabellen. Von vornherein ist sie einer der herrlichsten Charaktere, die je ein Dichter in seiner Begeisterung geschaffen hat. Daß sie hier auch schon Unanständigkeiten und Zweideutigkeiten ohne Zeichen des Widerwillens hinnimmt, wollen wir mit dem Charakter der Zeit entschuldigen, der allerdings minder ekel war als der unsere; von dem Augenblicke aber, als Mariane auftritt und die Handlung ins Märchenhaft-Bunte übergeht, vergißt sie ihre fühere Strenge so weit, daß sie sich die unsäuberliche Vermengung ihrer Person mit der Marianens, das Sündhafte des fleischlichen Vorganges, ohne Widerrede gefallen läßt und höchstens zum Schlusse wieder einen Weg in das Edle ihrer

Natur findet. Ja ganz zuletzt wird über die charakterstarke, die sich früher dem klösterlichen Leben bestimmt, zu einer Heirath mit dem Herzog ohne viel Fragens verfügt. Auch der Charakter Angelo's mit seinen unbestreitbaren guten Eigenschaften, die dann auch zum Schlusse bei seiner Begnadigung postulirt werden, im Gegensatz zu seiner Schändlichkeit und Wortbrüchigkeit, gehört so ziemlich ins Gebiet der Fabel und des Unmöglichen. Daß von allen Schuldigen zuletzt nur der mindest Schuldige, der plauderhafte Lucio allein bestraft wird, ist eine schreiende Satire auf den Titel: Maaß für Maaß. Selbst als Composition betrachtet, ist das Stück fehlerhaft, durch den vierten Akt nämlich, der ganz inhaltslos und nur da ist, um die Handlung bis zum fünften Akte fortzuspinnen, welche Fünfzahl damals wohl kanonisch war, wie die vielen Todtschlägereien im Trauerspiel. — Damit soll kein Tadel gegen Shakespeare ausgesprochen sein, der auch in diesem Stücke so viel Herrliches geleistet hat, daß es hinreicht, einen andern Dichter als Einzigen für alle Zeiten zu adeln. Der Tadel gilt jenen stumpfsinnigen Kunstrichtern, die, ohne Geschmack auf der Zunge und aus sachunkundiger Lobhudelei, sich an den naturwüchsigen Meisterwerken desselben Dichters versündigen, indem sie dieses Stück mit ihnen in dieselbe Reihe stellen".[1])

Am ausführlichsten hat sich Grillparzer über Hamlet ausgesprochen[2]), „über dessen Grundidee so viel gesagt worden", wovon ihn aber nichts befriedigt hat. „Vielleicht liegt die Ursache von der unglaublichen, unerklärlichen Wirkung dieses Stückes", meint er, „gerade zum Theil darin, daß der Faden, der durch dieses Labyrinth geht, so unsichtbar bleibt. Dadurch wird es zu einem getreuen Bilde der Weltbegebenheiten und wirkt eben so ungeheuer wie diese. Ein Geist erscheint und fordert zur Rache auf; er verweht wieder, leider scheinbar ohne Wirkung; die handelnden Personen werden nach allen Weltgegenden verschlagen; gräuliche Dinge geschehen fast ohne Zweck; der Zielpunkt des Ganzen entrückt sich beinahe unsern Augen, und gerade jetzt, wo alles aufgegeben scheint, erfüllt sich das Geschick, alles mit sich fortreißend und verderbend. Shakespeare ist zu dieser scheinbaren Planlosigkeit offenbar dadurch gekommen, daß er seiner Gewohnheit nach die wüste Geschichte, Schritt für Schritt, verfolgte. Der Instinkt seines Genies aber

---

[1]) Bd. 9, S. 255 f.

[2]) Bd. 9, S. 248. 252.

brachte jenen ungeheuern, obgleich losen Zusammenhang hinein[1]), der ungleich wirksamer ist als die Ideen, die in den Stücken der neuesten Mache auf Kosten der Handlung, wie Gespenster am hellen Tage, sichtbar und greifbar spuken. Aber freilich darf Niemand wagen, das Shakespeare nachzumachen". Besondere Aufmerksamkeit widmet Grillparzer dem Verhältnisse Hamlets zu Ophelien, wie solches durch Tieck dahin gedeutet worden, daß selbiges vom Polonius begünstigt worden und Hamlet gar Opheliens letzte Gunst genossen habe. „Nach dieser Voraussetzung", wendet Grillparzer ein, „bleibt unbegreiflich, wie Polonius eine Unterredung zwischen beiden veranstalten kann, die er den König auffordert zu behorchen. Mußte der Vater nicht fürchten, daß Hamlet, dem die Anwesenheit des Lauschers unbekannt war, durch eine oder die andere Aeußerung, dem Könige das doppelte Spiel seines Ministers verrathen könnte? Würde sich ferner jemals Ophelia zu dieser Scene hergegeben haben, wenn sie fürchten mußte, daß ein einziges Wort des vormals begünstigten Liebhabers ihre Schande dem Vater und dem Könige bekannt machte? Wenn sie den Prinzen jemals in letzterem Grade begünstigte, und sich dann, auf Geheiß des Vaters, von ihm zurückzog, war es nicht natürlich, daß bei erster Gelegenheit, da er sie allein traf, ihr Hamlet das Vergangene in den bestimmtesten Ausdrücken vorwarf? — Wer in Ophelien die Unschuld nicht erkannt, der hat noch wenig Unschuld gesehen; und nur wenig kennt der die Wirkungen der Schwermuth, des Zerfallenseins mit sich und der Welt, der das Betragen Hamlet's gegen Ophelia nur dadurch erklären zu können glaubt, daß er einen bestimmten Grund der Verachtung gegen sie in dem Prinzen voraussetzt. In Brüten über sein dunkeles Vorhaben versunken, ist für ihn die ganze übrige Welt nicht da, und wenn er sich ihrer erinnert, so geschieht es mit dem innersten Ekel gegen sie und alle ihre Verhältnisse. Seine Empfindung für Ophelien war gewiß nie viel mehr als ihr Vater und Bruder gleich anfangs vermuthen, nur dass das arme Mädchen leichte Neigung mit warmer Leidenschaft erwiederte. Die Erscheinung des Geistes verwischt jede Spur jenes Eindruckes in dem Prinzen. Zu furchtbaren Dingen bestimmt, den Mächten jenseits des Grabes verbündet, hört jedes menschliche Verhältniß für ihn

[1]) Beiläufig möchten wir darauf hinweisen, daß ein ähnlicher Gesichtspunkt wie der obige, die scheinbare Planlosigkeit des Stückes betreffend, von Hermann Grimm in seinem Essay über dasselbe eingenommen ward (vergl. Fünfzehn Essays. Neue Folge, Berlin 1875. — XI: Hamlet's Charakter).

auf. Mit diesem Gefühle und mit tiefem Mitleid über das in seinen schönsten Hoffnungen getäuschte Kind, tritt er zu Ophelien mit herabhängenden Strümpfen, unordentlicher Kleidung, in jenem jammernswerthen Zustande, den Ophelia beschreibt. Wie wahr ist jenes Bild, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet! Selbst der sinnliche Trieb, in solchem Zustande der brütenden Versunkenheit, hört auf, eine aktive Potenz zu sein, und verbreitet sich mit einer gewissen passiven Stumpfheit über die ganze Existenz. Als er nun noch das Zurückziehen Opheliens und das Auflauern des Vaters bemerkt, glaubt er wohl gar Beide im Einverständniß mit seinen Feinden, und nun ist sein ganzes Betragen erklärt. Unter diesen Umständen bleibt Hamlet's Benehmen gegen Ophelien zwar immer verletzend; wenn man aber eine vorausgegangene höchste Vertraulichkeit voraussetzt, wird es empörend, und Hamlet erscheint als ein roher Unmensch".

Bezüglich der vielfach erörterten Thatenscheu des Hamlet, fragt Grillparzer: „Wenn man ihn für gar so kleinmüthig und unfähig für die That hält, die auf ihn gelegt ist, vergißt man denn, daß, da er Polonius durch die Tapete ersticht, er wirklich glaubt, den König zu treffen? Nicht ohne Kraft ist Hamlet, aber seine Kraft ist durch die Schwermuth decomponirt, durch die Schwermuth, die, abgesehen von seiner natürlichen Gemüthsbeschaffenheit, ihn überfallen mußte, wenn er nach dem Tode seines Vaters, voll schrecklicher Ahnungen, aber ohne Gewißheit, voll Abneigung gegen seinen Oheim, ohne einen eigentlichen Grund zum Hasse, mißtrauisch gegen seine Mutter und alle Welt, zur Unthätigkeit verdammt, seine Tage in ermüdendem Einerlei hinschleppte. Dann vergißt man auch, durch wieviel ihm die That erschwert wird. Seine Mutter zum Theil Mitschuldige des Verbrechens, das er rächen soll. Der zu Strafende, sein Oheim, sein nächster Verwandter, der in seiner frühern Jugend ihm gewiß Achtung gebietend gegenüberstand. Ferner soll die That in der Mitte der Anhänger des Tyrannen geschehen, und Hamlet hat sich nicht nur über einen geraubten Vater zu beklagen, sondern auch über eine geraubte Krone. Den Mörder tödten und dann selbst getödtet werden, konnte Hamlet's Absicht nicht sein; vielmehr nach vollbrachter Strafe die Krone selbst zu tragen. — Schwermuth tritt nicht bloß bei Schwäche ein, sondern auch wenn gleiche Gründe für und gegen eine Handlung sprechen, vornehmlich aber wenn Aufforderung zur Thätigkeit da ist, aber kein bestimmtes Ziel. Da arbeiten sich alle Kräfte ab und erlahmen endlich. Eine solche Lage

war Hamlet's vor der Erscheinung des Geistes. Nach der Erscheinung ist jener Zustand einmal da, und bei wem je derselbe einmal habituell geworden, der weiß, wie schwer man ihn abschüttelt, ohne darum gerade schwach zu sein. Nur ein ungemischtes, rein bestimmendes Thatgefühl kann herausreißen; von welcher Art ist aber die That, zu der Hamlet durch das Gespenst aufgefordert wird? Wieviel spricht dagegen? Welche Interessen und Gefühle werden dadurch nicht verletzt? Ein solches Thätigkeitsziel kann einen Schwermüthigen nicht bestimmen. So war Timoleon schwermüthig ohne Vorwurf der Schwäche, nach der Ermordung seines Bruders, die er doch dem Grundsatze nach billigte, und blieb es — worüber ihn auch Plutarch hart anläßt — durch lange Zeit, bis die rein erhebende Bestimmung, Syrakus zu befreien, ihn seiner Schwermuth auf immer entriß".

Eben so treffend und interessant sind Grillparzer's Erörterungen über Othello.[1]) „Die Deutschen", sagt er, „betrachten Shakespeare als den vollkommenen Abdruck der Natur. Wenn sie ihn, und zwar mit Recht, über alle Dichter der neuern Zeit setzen, so ist es vor allem die Wahrheit seiner Dichtungen, die sie dabei im Auge haben. Nun ist merkwürdig, daß diese Naturwahrheit nicht überall und jederzeit gefühlt worden ist. Voltaire, ein so begabter Mann, als je einer in der Welt war, und dabei in einigen seiner Dramen ein nicht zu verachtender Dichter, hat ziemlich abschätzig von Shakespeare gesprochen,[2]) und wenn man ihn, nicht mit Unrecht, als befangen betrachten wollte, so war der zweitgroße Dichter Englands, Lord Byron, dem es an Sinn für Naturwahrheit keineswegs fehlte, von den Vorzügen seines großen Landsmannes nichts weniger als durchdrungen.[3]) Woher nun diese Verschiedenheit des Urtheils in einer Sache, die sich doch jederzeit gleich bleiben sollte und gleich bleibt wie Natur und Wahrheit? Zur Lösung dieses Räthsels bietet nun Othello, das psychologisch getreueste Bild menschlicher Leidenschaft, einen willkommenen Beitrag. Iago's Ohrenbläserei, seine abgerissenen Reden, der Kampf in Othello zwischen Liebe und Verdacht, nichts kann wahrer sein: so entsteht die Leidenschaft, so wächst sie, so steht sie endlich furchtbar da — aber nicht in

---

[1]) Bd. 9, S. 258—260.

[2]) An einer andern Stelle, Bd. 9, S. 248, erinnert Grillparzer mit Recht an die Anerkennung, die Voltaire unserem Dichter mehrfach hat angedeihen lassen.

[3]) Bd. 9, S. 210 f. versucht Grillparzer in geistvoller Weise den Grund von Byron's ablehnender Haltung gegen Shakespeare zu erklären.

so kurzer Zeit. Shakespeare giebt häufig ein *Compendium,* ein *précis,* ein *abrégé* der Natur statt der Natur selbst. Wozu kaum fünf Akte ausgereicht hätten, das wird hier in den Raum eines einzigen — des dritten — zusammengedrängt. Othello hat seinen Lieutenant entlassen, mehr der Dienstordnung zulieb, als daß er ihm gram wäre. Er findet ihn, nicht in Geheim, sondern ohne alle verdächtige Nebenumstände, bei seiner Gattin, um ihre Vorbitte anzuflehen. Sie bittet wirklich vor. Was ist einfacher, natürlicher, unschuldiger? Und doch wird es Iago möglich, in dem Raum eines einzigen Aktes seinen Verdacht zu einer solchen Höhe zu steigern, daß der Rest des Stückes kaum noch etwas hinzufügt als den Mord. Ich übergehe die Geschichte des Tuches, die für sich schon keine ernsthafte Prüfung aushält. Daß Desdemona ein so werthes, vielbedeutendes Liebespfand als gewöhnliches Schnupftuch gebraucht, dürfte wohl kaum als natürlich betrachtet werden. Shakespeare geht immer den Weg der Natur, er kürzt ihn aber häufig ab. Das ist zugleich die Wahrheit und die Unwahrheit seiner Poesie. — Nicht anders ist es mit den Charakteren. Desdemona ist ein Engel an Reinheit, vielleicht der himmlischste Charakter, den ein Dichter je geschaffen. Wie kam es aber, daß diese zarte, furchtsame, kindlich anhängliche Natur heimlich aus dem Hause ihres Vaters entfloh? Man kann sich da ganz genügende Möglichkeiten denken. Wenn aber Shakespearen an der Wahrheit ihres Charakters lag, so hätte er, durch Angabe des von ihm gedachten Verlaufes, vor Allem diese Inconsequenz aus dem Wege schaffen müssen. Daß Iago's Charakter unmöglich sei, wird ziemlich allgemein zugegeben, und ich will es zur Ehre der menschlichen Natur glauben. — Da wären denn eine Menge Fehler! Wie kommt es denn aber, daß wir bei der Darstellung oder bei gehöriger Lesung von diesen Fehlern gar nicht gestört werden, daß sie wie lauter Vortrefflichkeiten auf uns wirken? Shakespeare's Wahrheit ist eben eine Wahrheit des Eindruckes und nicht der Zergliederung. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt seiner Verkörperung ist so übermächtig, daß wir an die Möglichkeiten gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht. Die Gabe der Darstellung in diesem Grade hat alle Vorrechte der Natur, die wir anerkennen müssen, auch wo wir sie nicht verstehen. Zu diesen Abkürzungen der Natur ist er aber wahrscheinlich durch sein Publikum gezwungen worden, welches bunte Begebenheiten und keine psychologischen Weitläufigkeiten wollte; zugleich wohl auch durch den Inhalt seiner Stoffe, die er

fertig vorfand, als Wirklichkeiten aufnahm, und von denen er nur höchst selten abwich. Wir aber, die wir Aehnliches mit unendlich geringeren Kräften anstreben, mögen uns dieser Fehler nur bewußt werden und in Shakespeare ein Vorbild, aber nicht ein Muster erkennen".

Sein Gesammturtheil über unsern Dichter faßt Grillparzer in der höchst beachtenswerthen Erklärung zusammen[1]), daß ihm dasjenige, „was das Eigentlichste von Shakespeare's Geist ausmacht und ihn von allen andern Dichtern unterscheidet", darin besteht, „daß die empfangende oder reproduktive Seite seiner Natur die produktive weit überwiegt, oder um es handwerksmäßig auszudrücken: daß der Schauspieler in ihm so thätig ist als der Dichter. Die produktive Phantasie gestaltet und ist daher leicht mit einer Oberfläche befriedigt; die empfangende Natur geht aber als Empfindung in die Tiefe, und als Phantasie bildet sie zu dem gegebenen Ganzen das Einzelne und Stetige aus. Beide Seiten müssen wohl in jedem Dichter vereinigt sein, aber ihn nöthigte der Schauspieler, sich mit den Personen und Situationen zu identificiren und aus ihnen heraus zu dichten, statt in sie hinein. Alle Charaktere Shakespeare's haben das bestimmteste Leben; durch eine geniale Anschauungsgabe, einen Blick in die innerste Werkstätte der menschlichen Natur aufgefaßt, entwickeln sie sich mit einem eigenthümlichen Organismus: sie sind da; selbst ihre scheinbaren Widersprüche gleichen sie durch die siegende Beweiskraft der Existenz aus. Shakespeare gab seinen Personen keine Charaktere, sie stellten sich ihm schon, mit einem vollständigen Charakter begabt, vor. Er hat seine Personen gelebt, als er sie schrieb, und er war eben so sehr der Gesammtschauspieler seiner Stücke als ihr Dichter, welches letztere Amt er eigentlich der Geschichte oder Novelle, meistens sogar einem früheren Schauspiele überließ, von denen er kaum abwich und sie nur im Innern bereicherte und erfüllte. Wie wenig er ein Dichter im gewöhnlichen Sinne des Wortes war, zeigen seine ersten lyrisch-epischen Versuche, die durchaus verfehlt sind: Venus und Adonis, bei einzelnen Schönheiten, plump bis zum Widerlichen, die Lucrezia spitzfindig und gemacht. Erst als er als Schauspieldirektor anfing, Stücke für sein Theater zuzurichten, kam unbewußt sein eigentlicher Genius über ihn, und er war der größte Dichter der neuern Zeit, indeß er glaubte, nur sein Brod zu verdienen".

---

[1]) Bd. 9, SS. 261, 212.

Hiemit schließt unsere Ausbeute, die wohl zum großen Theil nur deshalb so bemessen ausgefallen, weil Grillparzer seine Betrachtungen meist im Gegensatz zu den Commentatoren unseres Dichters entwickelt, mit denen er sich überhaupt ungern befaßte. Er zog es vor, Shakespeare's Dramen in voller Unmittelbarkeit zu genießen, und nur selten ist er unter solchem Eindruck zu Erörterungen über dieselben veranlaßt worden, die dann allemal geistvoll, sinnreich, lebenswahr und treffend sind wie die Einwände, womit er die ihm widerwärtigen „Fasler“ bei den Werken Shakespeare's zurückweist. Von diesen selbst eben so bezaubert wie nur je einer, weiß sie Grillparzer mit stets musterhafter Objektivität zu beurtheilen. Er ist immer kritisch, weiß Gutes und Schlechtes genau zu unterscheiden und macht sich niemals zum Anwalt des Letzteren. Wo es Bewunderung gilt, ist sein Entzücken eben so warm und innig, wie bei den mißrathenen Partien diese Thatsache unverhohlen eingestanden wird. Eben darin erweist sich Grillparzer's Auffassung Shakespeare's von derjenigen der Romantiker völlig unabhängig. Ueber die bei ihnen waltende Befangenheit unserem Dichter gegenüber sind wir heutzutage allerdings hinausgekommen. Immerhin bleibt es aber bedeutsam, daß schon ein Zeitgenosse der Romantiker diesen mit einem selbständigen Urtheil über Shakespeare entgegentrat und zwar in einer Weise, die nicht nur zeigt, wie man von einem Dichter lernen soll, sondern auch durch das beim Lesen der Stücke selber eingehaltene Verfahren beachtenswerth ist. Während nämlich gewöhnliche Leser bei dem bloßen literarischen Erzeugniß stehen bleiben, hat Grillparzer stets auch das dramatische Kunstwerk als solches im Auge. „Ein gelesenes Drama“, sagt er in seiner Selbstbiographie (S. 191 f.), „ist ein Buch statt einer lebendigen Handlung. Wenige Leser haben die Gabe, sich jene Objektivirung, jene Wirklichkeit hinzuzudenken, welche das Wesen des Dramas ausmacht, wenigstens seinen Unterschied von den übrigen Dichtungsarten“. Diese wunderbare Gabe hat Grillparzer in hohem Grade besessen und auch vorliegendenfalls bewährt, und eben dies macht seine Shakespeare-Studien so werthvoll.

Shakespeare's Greise.

Ein Vortrag

von

Julius Thümmel.

Die Schätzung des Greisenalters begegnet bei den Kulturvölkern der alten Welt verschiedenen Grundanschauungen. Nach der einen, namentlich im Orient vertretenen, sieht man den Hochbetagten als einen von der Gottheit besonders Begnadigten an und zollt ihm eben deshalb eine bedingungslose, von dem Werthe der Einzelnpersönlichkeit völlig unabhängige Verehrung. Wenn bei Homer der greise Nestor spricht, schweigen selbst die leidenschaftlichsten Erörterungen der Griechenfürsten in ehrfurchtsvoller Zurückhaltung. In der Oedipus-Trilogie des Sophokles bringen Volk und Oberherrscher Thebes dem Chor der Greise auch in den erregtesten Situationen eine heilige Scheu entgegen, und ist es eine bekannte Thatsache, daß, so oft ein alter Mann in ein griechisches Theater eintrat, die versammelte Jugend, gleichviel ob vornehm oder gering, sich erhob, um dem Erscheinenden den besten Platz einzuräumen. Auf dieselbe pietätvolle Würdigung des Alters ist auch der Umstand zurückzuführen, daß wir den Areopagus der Athener, den höchsten Kriminal-Gerichtshof und die einflußreichste sittenrichterliche Behörde des griechischen Supremats ausnahmslos mit den erfahrenen, hochbetagten Männern Athens besetzt finden. — Eine gleiche Strömung macht sich im alten Palästina geltend; die Aeltesten des Volks treten hier überall als seine natürlichen Berather auf, als die Lenker der öffentlichen Angelegenheiten, als die unumschränkten Häupter der Familien, gleich gefürchtet und hochgehalten von den Herrschern

wie den Beherrschten. — Und diese Geltung des Alters zieht sich nicht bloß durch die Zeiten des alten Bundes — auch die Verfassung der ersten Christengemeinden ist auf dieselbe Idee gegründet, die ihren traditionellen Einfluß selbst bis in die späteren Jahrhunderte nach Christi Erscheinung fühlbar macht.

Anders gestaltet sich die Schätzung des Greisenalters bei dem herrschenden Volke des Occidents, den Römern. Ihrem lediglich auf das praktisch Verwerthbare gerichteten Sinne gilt jene Vorstellung als eine ethische Seifenblase. Das in Rom landläufig gewordene geflügelte Wort:

Sexagenarios de ponte esse dejiciendos

zeigt uns die ganze Pietätlosigkeit dieses realistischen Völkerstammes, und die Geschichte belehrt uns, daß im Senate zu Rom, in derjenigen staatlichen Körperschaft, in welcher von Hause aus nach der eigentlichen Bedeutung des Wortes die „senes" für das öffentliche Wohl zu sorgen hatten, mit der Zeit das Greisenalter nur sporadisch und nebenher vertreten war. — Cicero, an der Grenze des letzten Lebensstadiums angelangt, fand es für nöthig, zu seinem eigenen Troste eine Schutzschrift *de senectute* an seinen Freund T. Pomponius Atticus zu richten, worin er das Greisenalter gegen die diesem gemeinhin gemachten Vorwürfe — Unfähigkeit zu den öffentlichen Geschäften, Verringerung der Geistesgaben, Abnahme der Genußfähigkeit, Aussicht auf das nahe Lebensende — allen Ernstes vertheidigt, eine Schrift, die, weil sie etwas Selbstverständliches behandelt, nach den Anschauungen des Orients des vom Verfasser aufgewendeten Apparates von Beweisführungen in der That nicht bedurft hätte. — Von dem Prinzipe der praktischen Brauchbarkeit geht auch das römische Recht aus, indem es den Siebenziger von Kuratel, Tutel und den öffentlichen Aemtern ausdrücklich entbindet — weniger aus Rücksicht, als vielmehr aus Vorsicht.

Die germanische Anschauung gipfelt in einer Verschmelzung der altchristlichen Pietät und der römisch-rechtlichen Auffassung: sie verbindet das Ethische mit dem Praktischen, das Ideale mit dem Realen.

„Die Alten ehre stets —
Du bleibst nicht immer Kind;
Sie waren, was du bist,
Und du wirst, was sie sind"

sagt ein deutsches Sprüchwort.

Nun — was sind sie denn, die Alten? oder wie müssen wir sie uns vorstellen, damit den jüngern Geschlechtern die ihnen durch

die Sitte gebotene Ehrfurcht nicht abhanden komme? — Würde in der äußeren Erscheinung, Mäßigung im Empfinden, ein stetiges Handeln mit Ueberlegung, eine konsequente Ausübung einer auf langjährige Erfahrung gegründeten Lebensklugheit, jenes harmonische Gleichgewicht des Denkens und Fühlens, welches Shakespeare in dem Begriffe des „Reifseins" als die Summe aller Weisheit zusammenfaßt und als das höchste erstrebenswerthe Ziel hinstellt und preist — das sind die hervorstechendsten Attribute des Greisenalters, die seine Lichtseite ausmachen. — Dagegen wirft andererseits das Zurückgehen der physischen Kräfte, bedingt durch eine sparsamere Bereitung des Bluts, durch ein fortschreitendes Erstarren der Muskulatur, durch eine allmählige Abstumpfung der Sinnesorgane seine tiefen Schatten auf die Erscheinung des seinem Lebensziele entgegengehenden Erdenpilgers. — Aus diesen Zügen nach beiden Seiten hin setzt sich das Bild des normalen Greises zusammen; daß wir jedoch nicht selten Abweichungen von der Norm begegnen, die bei alledem ein gewisses pathologisches Interesse erregen, lehrt die tägliche Erfahrung.

Der dramatische Dichter, der berufen ist, das vielgestaltige Leben wahr zu zeichnen und seinen Charakteren den Stempel der Wirklichkeit aufzudrücken, darf sich hiernach nicht darauf beschränken, nur das Ideale typisch zur Erscheinung zu bringen, Dutzendgestalten in normalem Zuschnitt vorzuführen. Er muß die Realität auch bei ihrer pathologischen Seite erfassen und wird die letztere sogar mit Vorliebe behandeln, sofern die Ausnahme gemeinhin die Aufmerksamkeit in erhöhterem Grade in Anspruch zu nehmen pflegt, als die Regel. — Selbstverständlich wird er hierbei Alles zu vermeiden haben, was das natürliche Gefühl des Zuschauers zu verletzen angethan sein möchte. Wenn er also einen Greis in seinen Verirrungen, in seiner Abnormität darstellt, wird er immerhin der Scheu, die dem Volke vor weißen Haaren eingepflanzt ist, Rechnung zu tragen haben; eine respektable oder doch wenigstens liebenswürdige Seite muß dergestalt in der Charakterzeichnung präzisirt hervortreten, daß die Pietät gegen das Alter nicht gänzlich in Frage gestellt wird. Shakespeare hat dies in reichlichem Maße geleistet. Wie er es verstanden hat, das erste Lebensalter, seine Kinderwelt, in rührend pietätvoller Weise der Volksanschauung gemäß zur Erscheinung zu bringen, so läßt er auch dem letzten Lebensstadium sein Recht widerfahren, indem er, wie der echte Meister der Goldschmiedskunst, Anfang und Ende des Rings mit dem gleich

edeln Metalle seiner Lebensanschauung zusammenschließt. Selbst bei Gestaltung seiner pathologischesten greisen Figuren setzt er das germanische: „Ehret die Alten“ nie aus den Augen: in den Ausschreitungen eines Lear, Shylock, in den Albernheiten eines Polonius oder Schaal, ja sogar in den bedenklichsten Streichen Falstaffs lassen sich Züge erkennen, die die betreffenden Charaktere nicht ganz dem Unwillen des Zuschauers, bezüglich dem Lächerlichen oder gar der Verachtung verfallen lassen.

Zwar spricht sich Jacques in Wie es euch gefällt (II, 7) da, wo er die sieben Akte der großen Weltbühne, des menschlichen Daseins durchkritisirt, nicht eben ehrerbietig über die beiden letzten Stadien aus:

— Das sechste Alter
Macht den besockten hagern Pantalon:
Brill' auf der Nase, Beutel an der Seite,
Die jugendliche Hose wohl geschont,
'ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden,
Die tiefe Männerstimme, umgewandelt
Zum kindischen Diskante, pfeift und quäkt
In feinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und Alles.

Hierbei (wie überhaupt bei Shakespeare) darf man jedoch nicht aus den Augen verlieren, wer dies sagt — nämlich ein blasirter, mit dem Leben fertiger, galliger Gesell, der mit seiner inneren Existenz dergestalt abgewirthschaftet hat, daß ihm nur noch die Narrenjacke als das einzig Erstrebenswerthe vorschwebt, nur weil er mit dem buntscheckigen Habite des *fool* des Privilegiums theilhaftig zu werden verhofft, aller Welt Grobheiten ins Gesicht schleudern zu dürfen. — Daß Jacques auch die übrigen Altersstufen, vom Kinde bis zum reifen Mann, mit seinen Blasphemien beglückt, zeigt zur Genüge, wie dies lediglich ihn, den Lebensbankeruteur, als Schmähsüchtigen kennzeichnen soll. Es gehört eben zur Individualisirung dieses modernen Thersites, daß er Alles durchhecheln und begeifern darf, was Andere mit Scheu und Rücksicht anzusehen und zu behandeln gewohnt sind; am wenigsten läßt sich dem Dichter die Absicht unterschieben, diesen übersättigten, ausgebrannten Burschen zum Träger einer allgemein gültigen Wahrheit, zum Prädikanten seiner, des Dichters, Anschauungsweise machen zu wollen, so wenig wie einen Timon von Athen oder einen Iago. —

Jacques, wie er einmal angelegt ist, kann sich nur an die Schattenseite des menschlichen Seins in allen seinen Phasen und Vorkommnissen halten, und es müßte in der That befremden, wenn ihn der Dichter aus dieser seiner Rolle herausfallen ließe.

Wenn unser Meister William ferner eine ganze Anzahl seiner Greise als Komiker, sogar wie sie der gelehrte Freund Cicero's, Caecilius, benennt, als *comici stulti senes* vorführt und uns mit unwiderstehlicher Gewalt zwingt, die Imbecillitäten des alten Gobbo oder Schleewein, die steifen Pedanterien Gonzalo's, die Faseleien des Polonius und Schaal's Thorheiten zu belachen, so hat er es doch mit kunstvoller Hand so eingerichtet, daß die Einfalt und Harmlosigkeit dieser Komik nirgends verletzt, die Naivetät aller dieser greisen Erscheinungen eine Empfindung von Herabwürdigung oder Impietät nicht aufkommen läßt. — Bei einigen von ihnen können wir uns sogar eines Gefühls wehmüthiger Rührung nicht erwehren — beispielsweise ist der alte Gobbo im Kaufmann von Venedig solche rührend komische Figur. — Und der bejahrte Sünder Sir John Falstaff führt uns seine allerdings nichts weniger als harmlosen Streiche mit solch drastischem Humor vor, daß wir von vorn herein von dem ehrwürdigen Kranze weißer Haare um das kahle, sektgedunsene Haupt mit Vergnügen absehen und uns ganz gern mit seiner metaphysischen Betrachtung abfinden lassen:

> Wenn alt und lustig sein eine Sünde ist, so muß mancher alte Schenkwirth, den ich kenne, verdammt werden.

Auf die Sympathie hin, deren sich der alte Humorist allgemein erfreut, konnte es auch der Dichter wagen, ihn mit einer Eigenschaft auszustatten, die sonst dem damit behafteten Greise einen despektirlich-lächerlichen Beigeschmack giebt, mit einer gelegentlichen Verliebtheit, welche allerdings in Heinrich IV., II. Theils, in der Scene mit Dortchen Lakenreißer eine bedenkliche Wendung nimmt, während das Verhältniß, das Sir John mit den lustigen Weibern von Windsor anzubändeln versucht, mehr den Geldsäcken der reichen Bürgersfrauen gilt, und die Verliebtheit, die der alte Herr als Maske sich vorzubinden für gut befindet, hier lediglich als Mittel zum Zweck auftritt.

Wenn wir nun zur Betrachtung der betreffenden Einzelncharaktere übergehen, so fragt es sich zuvörderst, wie man die Grenzen dieser letzten Altersstufe abzustecken habe? Wir überlassen dies wohl am einfachsten und sachgemäßesten dem Dichter

selbst. Allerdings giebt Shakespeare nur bei zweien seiner Greise das Alter nach Zahlen an, beim Lear und bei dem alten Adam in Wie es euch gefällt, welche beide er als Achtziger bezeichnet. Bei den übrigen nachstehend skizzirten Figuren pointirt er ausdrücklich ihr hohes, respective Greisenalter und mit diesem Zeugnisse wird man sich begnügen müssen.

Werden sich ferner die greisen Gestalten des Dichters, wie wir dies bei andern Serien seiner Charaktere versucht haben, gruppiren und trotz ihrer Verschiedenheit bestimmten einheitlichen Gesichtspunkten unterstellen lassen? Gewiß — und ich sollte meinen, das Bild des *old man*, wie er sein soll, das Ideal, könnte hierbei von vorn herein bestimmend auftreten. Dem entsprechend dürfte es angebracht erscheinen, zuvörderst die diesem Ideale gemäß Gestalteten, die Normalen ins Auge zu fassen, und demnächst zu erörtern, wie sich zu denselben die Abweichungen, die mehr realistisch-pathologisch Veranlagten verhalten.

Von den ideal gezeichneten Greisen Shakespeare's bilden die erste und vornehmste Gruppe die der Fürsten und Könige.

Wenn wir im gemeinen Leben einen Hochbetagten als das Muster eines Greises, als den Inbegriff von Würde und Weisheit hinstellen wollen, so pflegen wir ihn einen Nestor zu nennen und ihm den ehrenden Beinamen jenes Griechenfürsten zu geben, der trotz seines hohen Alters sich zur Wahrung der griechischen Nationalehre den Mühen einer zehnjährigen Belagerung Troja's aussetzte und nach Homers Schilderung im Rathe der Könige die erste Stelle einnahm. — In Troilus und Cressida führt uns der englische Dichter gelegentlich dies Urbild aller Greise vor und zwar im großen Ganzen in der Charakterzeichnung des griechischen Epikers — jedoch spezifisch shakespearisch gefärbt. Wie bei Homer tritt allerdings der alte Herr überall würdig auf, als ein lebenskluger, erfahrener Mann — seine Erscheinung ist jedoch weniger hoheitsvoll, als vielmehr die eines gemüthlichen, wortreichen, sogar schwatzhaften Biedermanns, so daß ihn Held Hektor bei einer Zusammenkunft der feindlichen Führer mit den Worten begrüßen darf:

> Laß dich umarmen, gute alte Chronik,
> Die mit der Zeit so lang schritt Hand in Hand.

Dabei versagt sich der englische Dichter nicht, die physische Schwäche des alten Mannes vorzukehren, die er sogar der Spottsucht des Achilles und Patroklus anheim fallen läßt:

wie er sich räuspert und den Bart streicht, wie er sich Nachts beim Ueberfalle waffnet und krankhaft fuschelnd an des Panzers Hals die Nieten ein und ausschiebt.

Abweichend von der Ilias steht ferner nicht sein, sondern des Odysseus Rath im Mittelpunkte der griechischen Entschließungen: bei Shakespeare ist es nicht die Weisheit, sondern die List, die ihren Einfluß geltend macht — und Nestors Weisheit in Troilus und Cressida ist noch dazu weniger von politischen Interessen und Erwägungen getragen, als vielmehr von der „Staatskunst des Herzens", wie sich Kreyssig ausdrückt. —

In dieser Beziehung steht die andere Greisengestalt der Tragikomödie, der Troerkönig Priamus mit ihm auf derselben Stufe. Auch seine Entschließungen gründen sich nicht auf das nationale Pflichtgefühl, sondern auf die romantischen Begriffe der Ritterehre, die seine Söhne Paris und Troilus im trojanischen Kriegsrathe besonders pointiren, und welchen sich selbst der verständige Hektor nicht zu verschließen vermag. — Der satyrisch-travestirende Zug, der durch das ganze Drama hindurch weht, macht sich selbstverständlich auch in Nestors Charaktergebung geltend, obwohl sich gerade dieser würdige Greis von seinen griechischen Mitfürsten, ins Besondere dem ungeschlachten Aias, dem brutalen Achilles, dem verschmitzten Stutzer Diomedes auf die vortheilhafteste Weise abhebt und er zusammt dem klugen Odysseus gut genug wegkommt gegenüber der herben, weltverachtenden Seelenstimmung, welcher der Dichter in diesem Hermaphroditen von Tragödie und Komödie Ausdruck gegeben zu haben scheint.

Als das Produkt einer helleren Schaffensperiode des Dichters stellt sich uns in Ende gut, Alles gut eine stattliche Greisengestalt dar, die, durch und durch ideal geformt, aus der Reihe ihrer Altersgenossen um so plastischer hervortritt, als sie eine große Idee repräsentirt. Der edle König Franz von Frankreich, der nach Greisenart und Gewohnheit sich in Jugenderinnerungen versenkend, darüber klagt, daß ihn das „verhexte Alter überschlichen habe" (I, 2), leidet an einer vermeintlich unheilbaren Krankheit, wird jedoch durch Helene von Narbonne, die Tochter eines bereits verstorbenen, weltberühmten Arztes, von seinem Uebel geheilt, und vermählt zum Lohne hierfür seinen schönen Doktor mit dem jungen Grafen Rousillon, der dem desfallsigen Befehle seines Lehnsherrn anfangs Widerstand entgegensetzt, weil er die befohlene Heirath als eine Mésalliance ansieht und von sich weist. Diesem

Widerspruche gegenüber entwickelt der König eine Anschauung, die der Vorurtheilslosigkeit und Freiheit seines Geistes alle Ehre macht (II, 3):

Was Schmach dich dünkt, ist nur ihr Rang. Den kann ich
Erhöhn. Höchst seltsam! Unser Blut nach Farbe,
Gewicht und Wärme — gösse man's zusammen —
Vermischte spurlos sich, und dennoch macht es
So mächt'gen Unterschied. Ist tugendsam
Sie sonst in jedem Stück, mißfällt dir nur
Des armen Arztes Tochter, dann mißfällt dir
Die Tugend um den Namen. Das sei fern!
Der tiefste Platz, von dem in's Dasein tritt
Die Tugend, ist geadelt durch die That.
Die That allein giebt Ehre, nicht der Stammbaum.
Drum, weil sie tugendreich und schön und weise
Von der allgütigen Natur gebildet,
Erscheint sie ebenbürtig deinem Adel.
So laß dir sagen, junger stolzer Mann,
Wenn so, wie Gott sie schuf, sie dir nicht mißfällt,
Schaff ich den Rest. Sie giebt als Mitgift sich
Und ihre Tugend, Rang und Reichthum ich.

Hier spricht der Dichter durch den Mund eines Herrschers eine Emanzipationsidee aus — und verschafft ihr Geltung — die selbst nach Verlauf von drei Jahrhunderten bis zur Neuzeit sich noch nicht vollständig hat durcharbeiten können, weder in der Volksmeinung, noch in der Gesetzgebung, wie unliebsam auch in unserem milder gearteten Jahrhundert das Vorurtheil des Standesunterschiedes bei den sogenannten Mißheirathen empfunden, als wie wenig vernunftgemäß es verurtheilt wird. Und daß diese befreiende Idee ein bedächtiger Greis ausspricht, selbst hochgeboren, ein Sproß des edlen Hauses Valois, ein Kavalier durch und durch, ein Aristokrat im sublimsten Verstande, läßt Wort und That um so erheblicher ins Gewicht fallen. — Anfangs gebrechlich, mürrisch gemacht durch vergebliche Heilversuche und unter der Schwere seines körperlichen Zustandes sichtlich leidend, besitzt Franz von Frankreich Elastizität genug, um in liebenswürdigster Weise Audienzen zu ertheilen, hier zu empfangen, dort zu entlassen, hier abzumahnen, dort zu ermuntern, sowohl auf der Einzelnen Wohl als auf Frankreichs Ruhm bedacht. Nach seiner Heilung entwickelt er eine fast jugendliche Thatkraft, indem er nicht allein die Verheirathung des spröden Junkers mit der schönen Arzttochter eben so rücksichtslos wie rasch ins Werk setzt, sondern auch durch seine schließliche Intervention dem unfreiwilligen Ehebund einen glücklichen Bestand

sichert und für die verschlungenen Intriguen der Komödie ein erwünschtes Ende herbeiführt. — Diesen seltenen Greis, der die weihevolle Würde des Alters mit der Spannkraft der Jugend, die Vorurtheilslosigkeit des freien Denkers mit der Feinfühligkeit des echten Aristokraten verbindet, stehe ich keinen Augenblick an, als die sympathischeste Schöpfung Shakespeares im ganzen Bereiche seiner Männercharaktere zu bezeichnen, ebenso wie sein Seitenstück, die alte Gräfin Rousillon in der Frauenwelt des Dichters eine der hervorragendsten Stellen einnimmt.

Die englische Historie führt uns ferner drei fürstliche Erscheinungen aus dem Hause Lancaster vor, die der Dichter als Muster edelster Gesinnung, ins Besondere in ihrer politischen Thätigkeit, eben so treffend gezeichnet als farbenreich ausgeführt hat, zuvörderst (Richard II. I, 1; II, 3) das greise Brüderpaar Johann von Gaunt und Edmund von York, Beide Söhne Eduards III., Oheime des jungen mißgeleiteten Königs Richard des II. Beide repräsentiren die englische Tüchtigkeit in öffentlichen Dingen, wenn auch in verschiedenen Nuancen. — Der alte Gaunt giebt seinem Patriotismus sowohl durch sein thatsächliches Verhalten gegen die staatliche Mißwirthschaft des Königs, seines Neffen, als auch durch die bekannte Lobrede (II, 2) auf

das gekrönte Eiland,
Das Land der Majestät, den Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur für sich gebaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus vertheidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid —
Den segensvollen Fleck, dies Reich, dies England —
Dies theure, theure Land so theurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so theuer —

einen eben so unerschrockenen, wie beredten Ausdruck, während sein Bruder York mehr die dynastische Loyalität vertritt, die der Person des gesalbten Königs mit unverbrüchlicher Hingebung anhängt, wie sehr er gleichwohl dessen heillose Verwaltung des Gemeinwesens zu verdammen sich gezwungen sieht. — Wohl einsehend, daß seinem verbannten Vetter Bolingbroke durch Einziehung seines Erbes, den Verkauf seiner Besitzungen das schreiendste Unrecht widerfahren ist, zeiht er diesen

des groben Aufruhrs, schändlichsten Verraths

als der „Gemißhandelte“ mit Heeresmacht auf englischem Boden erscheint, um sein Recht mit Waffengewalt durchzusetzen. Doch da es York nicht ändern kann, da

seine Macht zu schwach und nichts in Ordnung,

so erklärt er:

ich nehme nicht Partei,

als echter Engländer sein Loyalitätsprinzip der Macht der Thatsachen unterordnend. Konsequenter Weise überträgt er demnächst diese seine legitimistische Gesinnung im vollsten Umfange auf den neuen König, auf seinen Neffen Bolingbroke, als Richard sein Recht auf die Krone selbst aufgegeben, den Vetter zu seinem Nachfolger berufen und das Parlament die Nachfolge bestätigt hat. Hier konzentrirt sich die Loyalität des greisen Fürsten mit ihrer ganzen Wucht auf den rechtmäßigen Thronfolger und zwar dergestalt, daß er keinen Anstand nimmt, den eigenen Sohn, den Verschwörer gegen Bolingbrokes Leben, des Hochverraths anzuklagen und selbst seiner Gattin hindernd in den Weg zu treten, als diese den Sohn zu retten versucht und Begnadigung von Bolingbroke in der That erwirkt. —

Herzog Humphrey von Gloster, Bolingbrokes jüngerer Sohn, Johann's von Gaunt Enkel, Protektor des Reichs während der Minderjährigkeit Heinrichs IV., wird uns im zweiten Theile der Heinrichtrilogie (II, 3) als ehrfurchtgebietende Greisengestalt vor Augen gestellt. Menschlich und barmherzig, ehrlich und ohne Falsch, gerecht und dabei ohne Härte, ein guter Hausvater und Gatte, seiner Lore mit zärtlicher Liebe anhangend, die sich am treulichsten bewährt, als ihm in Folge der Machinationen seiner Feinde die Lebensgefährtin von der Seite gerissen, zu schimpflicher Strafe verurtheilt und demnächst in die Verbannung geschickt wird, ehrenfest und kernig, ein zuverlässiger Freund des Vaterlandes und seines Königs und nur auf Beider Wohl bedacht, vereinigt er den Patriotismus seines Großvaters Gaunt mit der Loyalität des Großoheims York, ein würdiges Gegenstück des unwürdigen Kardinals von Winchester, des ergrauten Sünders Georg Beaufort, dessen wir früher bei Besprechung der Geistlichkeit bereits gedacht haben,*) sowie der übrigen gegen ihn, den Protektor, verschworenen Kamarilla: des gewissenlosen Suffolk, des tückischen York und vor Allen der dämonischen Königin Margaretha. Beim Volke beliebt und von

*) Jahrbuch XVI, S. 362.

ihm nur ‚der gute Oheim Gloster' benannt, von dem jungen König Heinrich hochgehalten und verehrt, fällt der rechtschaffene alte Mann, ein Opfer der Bosheit seiner herrschsüchtigen Feinde und der Energielosigkeit des ohnmächtigen Königs.

In der Gruppe der Politiker, Staatsdiener und Hofleute führt der ehrenwerthe Menenius Agrippa im Coriolan (III, 3 und 4), trotz seiner Gebrechlichkeit ein lebhafter alter Herr, den Reigen. Ein Patrizier Roms von echtem Schrot und Korn, mit Leib und Seele der Adelspartei angehörig und dabei doch populär bei dem Volke, „das er immer geliebt hat", entwickelt er zunächst bei der *secessio plebis in montem sacrum* eine wunderbare Beredsamkeit, indem er der aufrührerischen, nach Brot schreienden Menge das wohl bekannte Märchen vom Bauch und den rebellischen Gliedern erzählt und dadurch das tobende Volk beruhigt. Ein aufrichtiger Bewunderer der Heldennatur Coriolans sucht er nicht allein dessen Schroffheiten auszugleichen, sondern tritt auch gegenüber den von dem Besieger der Volsker verächtlich behandelten Volkstribunen und plebejischen Bürgern als Anwalt Coriolans auf, wobei er, ohne seine patrizischen Gesinnungen zu verhehlen, das wankelmüthige Volk mit den herbsten Wahrheiten regalirt. — „Von ihm erhalte man doch immer ein gutes Wort", bezeugt ihm der Volksmund. Allerdings wird seine schlaue Vorsicht durch seines Helden Ungestüm immer wieder zu Boden geworfen. Die vergeblichen Versuche, auf dies vulkanische Temperament beruhigend einzuwirken, ermüden jedoch seine unverwüstliche Geduld nicht, so wenig es ihm die Laune verdirbt, daß er, der von sich sagen kann, Coriolan habe ihn wie einen Vater auf das Zärtlichste geliebt, von diesem barsch zurückgewiesen wird, als er zur Rettung des bedrängten Roms als Bittender im Lager der Volsker vor dem gewaltigen Marcius erscheint. Ein aufgeräumter Lebemann, „einer, der einen Becher heißen Weins liebt, mit keinem Tropfen Tiberwasser gemischt", einer, von dem man sagt, er sei etwas schwach darin, immer den ersten Kläger zu begünstigen, hastig und entzündbar bei zu kleinen Veranlassungen, einer, „der mit dem Hintertheil der Nacht mehr Verkehr hat, als mit der Stirn des Morgens" (II, 1), weiß er doch auch recht ernst mit seinem Helden sowohl, als mit den Patriziern wie den Männern des Volks umzuspringen, ein echter Patriot, ein aufrichtiger Politiker, „der sagt, was er denkt und seine Bosheit mit seinem Athem verbraucht". Der Zauber dieses Charakters, des einzigen in der Tragödie, welchem der Dichter ein helleres Kolorit verliehen hat,

liegt in dem liebenswürdigen Humor dieser allzeit aufgeräumten und dabei für die Schwere der Situation ebenso empfänglichen Persönlichkeit.

Als der diametralste Gegensatz zu dieser heitern Erscheinung stellt sich uns der düstere Titus Andronicus in der gleichnamigen Tragödie dar (I, 2; IV, 4), der Römer aus der spätern Kaiserzeit, in welchem die republikanische Tugend in ihrer ganzen Strenge und Herbigkeit noch einmal grell aufleuchtet, um, wie das große Reich selbst, auf immer zu versinken. Ein zweiter Brutus opfert er mit eigener Hand den einen seiner Söhne, weil sich dieser seinem souveränen Willen widersetzt — ein anderer Virginius stößt er der geschändeten Tochter Lavinia das Schwert ins Herz. — Ein alter Kriegsheld, Besieger der Gothen, deren Königin Tamora er zu seinem und der Seinigen Verderben gefangen nach Rom einbringt, weiß er seinen Absichten im Staate, wie in dem Familienkreise der Androniker eine unbedingte, selbst blutige Geltung zu verschaffen, und wiewohl sich ihm die Ueberzeugung von seinen Fehlgriffen nach dieser wie jener Seite hin aufdrängen muß — von Reue ist bei diesem Eisenkopfe nicht die Rede. — Das Ungemach, das die Rache der von ihm tief gekränkten Gothenkönigin und der Undank des durch sein Gebot zum Kaiser eingesetzten Saturninus über die Familie der Androniker heraufbeschwört, versetzt den alten Mann in ein psychisches Deliriren, in ein Herüber- und Hinüberschwanken vom Irrsinn zu planvoller Besonnenheit, das den Unterschied zwischen dem, was Wirklichkeit und was Maske ist, kaum erkennbar macht. In dieser Beziehung lassen sich zwischen Titus und Hamlet Berührungspunkte aufstellen: Beide brüten Vergeltung, Titus gegen Tamora und die Sippe der Gothen, Hamlet gegen seinen Oheim, den Mörder seines Vaters und den Verführer seiner Mutter; Beide halten es für angethan, zur Erreichung ihrer Zwecke über Rede und That ein Zwielicht zu verbreiten, hinter dem sich ihre Absichten verstecken, Titus mit dem planmäßigen Vorschreiten überlegender Thatkraft, Hamlet mit dem Irrlichteriren thatenloser Zweifelsucht. Bei Hamlet tritt nur das bloß Angenommene seines Wesens offenkundig hervor, so daß der ihn durchschauende Claudius seine Gegenminen legen kann, während dem besonneneren Titus die vollständige Täuschung der gothischen Sippe gelingt. Beide gehen endlich an ihrem Rachewerk und in Vollziehung desselben zu Grunde. — Wie dem Prinzen Hamlet der Freund Horatio als beruhigendes Element zur Seite gestellt ist, so mildert der Dichter

die Schroffheiten des Helden Titus in der Gestalt seines Bruders Marcus, der, von dem Patrizier Aemilius als ein ehrenwerther Römergreis bezeichnet (V, 3), den alten Römersinn und die Tugend früherer Zeiten inmitten der Verfallenheit eines späteren Jahrhunderts auf eine wohlthuendere Weise zur Erscheinung bringt.

In Maaß für Maaß leuchtet uns ferner das freundliche Gesicht eines greisen Staatsbeamten entgegen, des Richters Escalus, eines alten Herrn vom Staatsrath des Herzogs zu Wien, der sich als das Bild der Redlichkeit und Humanität von seinem jüngeren Kollegen Angelo, dem vom Herzog eingesetzten Statthalter, auf die vortheilhafteste Weise unterscheidet. — Während der Dichter vielfach die Gelegenheit wahrnimmt, die Insolenz, die Ueberhebung, die Untreue des Amtes zu geißeln, scheint er hier sein Ideal verwirklicht zu haben. Gerecht und doch mild (II, 1) —

> Laßt scharf uns sein und lieber etwas schneiden,
> Als stürzen und zermalmen**) —

entwickelt Escalus eine Eigenschaft, die, allerdings gemeinhin ein Attribut des Greisenalters, ins Besondere dem Richterstande zur Zierde gereicht: Ruhe und eine aus Menschenfreundlichkeit hervorgehende Geduld. Escalus hört die vor seiner Barre Erscheinenden, die sich und ihre Angelegenheiten mit dem Gesetze in Konflikt gebracht haben, trotz ihrer Abschweifungen leidenschaftslos und gemessen an, findet mit der Schärfe seines juridischen Urtheils aus dem Wust von Thorheit und Unverstand, der seinem Spruche unterbreitet wird, das Rechte heraus und trifft mit seiner Sentenz so zu sagen den Nagel auf den Kopf. Schließlich leidet allerdings seine Klugheit auch Schiffbruch, als man von allen Seiten den von ihm so hochgeschätzten Kollegen Angelo der Untreue bezichtigt; seine gemessene Bedächtigkeit geräth sogar gänzlich aus den Fugen, als der verkleidete Herzog in der ihn unkenntlich machenden Kutte des Mönchs über sich selbst in unehrerbietigen Aeußerungen sich ergeht. — Doch ist dies Alles so geschickt eingefädelt, daß die dadurch hervorgerufene Täuschung reichliche Erklärung findet, selbst bei dem alten klugen Richter, dem der volle Dank seines Fürsten zu Theil wird, als dieser „Gleiches mit Gleichem vergilt, Maaß für Maaß.“

Der letzte dieser Serie, ein französischer Hofmann, der Ritter Lafeu in Ende gut, Alles gut, läßt in der Charakterzeichnung einige Porträtähnlichkeit mit Menenius Agrippa erkennen, nur in dem lebhafteren Kolorit mittelalterlicher Romantik. Lafeu ist ein

alter Junker, jedoch von der guten tüchtigen Sorte. Wie sein Lehnsherr König Franz verbindet er die französische Ritterlichkeit mit edlem Freisinn. Ein scharfsichtiger Beobachter zeigt sich der heitere Greis gegen Vornehm und Gering gleich liebenswürdig, human — nur dem boshaften Schwindler Parolles, dem Verführer des jungen Grafen Rousillon, geht er mit unbarmherziger Schärfe zu Leibe. Seine stets bereite Schlagfertigkeit, sein offener Freimuth verleugnen sich auch in der Atmosphäre des Hofes nicht, und den Frauen, den jungen wie den alten, begegnet er mit gleich ritterlicher Galanterie, das Muster eines französischen alten Herrn aus der guten alten Zeit.

Bevor wir eine neue Reihe der *old men* ins Auge fassen, haben wir an dieser Stelle einen Mischling von öffentlichem und privatem Charakter, von einem Helden und pädagogisirenden Hausvater einzufügen: Bellarius im Cymbelin. In den Kämpfen der alten Briten gegen Roms Legionen hat er sich um König und Vaterland verdient gemacht: „narbig ist sein Leib von Römerschwertern“, Ruhm hat ihn zu den Besten erhoben. Das Opfer einer Hofintrigue ist er jedoch verbannt und hat aus Rache dem König Cymbelin seine Söhne Polydor (3jährig) und Cadwall (2jährig) mit deren Amme Euryphile entführt, sich mit ihnen in das Gebirge von Wales geflüchtet und hier die Knaben, fern von „der Städte Wucher und des Hofes Künsten“, zu kernigen Naturmenschen erzogen. — Als neuer Kampf mit Cäsars Legionen entbrennt, stößt er mit den zu Jünglingen herangewachsenen Königskindern unerkannt zu dem britischen Heer und entscheidet die Schlacht in einem Engpaß durch seine tapfere Intervention zu Gunsten seiner Landsleute. — Als er dem Könige die verloren geglaubten Söhne zuführt, wird ihm in Anbetracht seiner geleisteten Kriegsdienste Verzeihung und Lohn. Der trotzige Held, der seinen ehernen Nacken einem ungerechten Verbannungsspruche zu beugen nicht im Stande ist, ohne dem verletzten Rechtsgefühle mit einem Verbrechen, dem Prinzenraube, Genüge zu leisten, wird uns in dem reizvollen Idyll des III. und IV. Acts als der zärtlich sorgsame Erzieher der geraubten Königskinder vorgeführt, der für die körperliche wie geistige Ausbildung seiner edelgeborenen Pfleglinge ein gleich wachsames, liebevolles Auge hat. — Als der Landesfeind naht, Vaterland und König in Gefahr gerathen, erwacht der frühere Löwenmuth in dem greisen Helden:

„Sterbt ihr für euer Land im heil'gen Streite,
Dann, Kinder, bett' ich mich an eure Seite.“

Er wirft im Verein mit seinen Knaben den Feind und rettet Britannien, den Thron Dessen, der ihn verbannt hat. Eine echt germanische Natur, trotzig und gemüthreich, von stählernem Muthe und doch gefühlvollen Herzens!

Die dritte Gruppe der Normal-Greise bewegt sich innerhalb des häuslichen Kreises, sei es in der Stellung eines Familienhauptes oder in der bescheideneren Sphäre der Dienstbarkeit.

In Romeo und Julia sehen wir an der Spitze der streitenden Guelfen und Ghibellinen zu Verona den alten Kapulet und den Greis Montague (I, 2; V, 3), die Väter des unglücklichen Liebespaares. In beiden haben die Jahre den von den jüngern Familiengliedern und ihrem Anhange gepflegten Parteihaß bis zu dem Grade gemildert, daß Vater Kapulet den Eindringling bei seinem Feste, den jungen Montague Romeo nicht bloß als Gast „gelitten" haben will, sondern auch dem Feinde das Zeugniß giebt:

> Er hält sich wie ein wack'rer Edelmann,
> Und in der That Verona preiset ihn
> Als einen sitt'gen, tugendsamen Jüngling.
> Ich möchte nicht für alles Gut der Stadt
> In meinem Haus ihm einen Unglimpf thun.

Der kurz angebundene derbe Patrizier documentirt in diesen Lobsprüchen einen solchen Grad von Gerechtigkeitsliebe und Herzensgüte, daß wir ihm sein sonstiges herbes Poltern, seine bis zur Härte sich steigernde Eigenwilligkeit zu gute halten. Zu unserer Befriedigung weist er dem anmaßlichen Vetter Tybalt, als dieser beim Feste der Kapulets den „Hahn im Korbe spielen" will, recht gründlich die Wege, und wenn er seiner Tochter Julia in der Heirathsangelegenheit mit dem Grafen Paris in wenig anmuthender Weise sein Verdikt zu erkennen giebt, so will er ja doch nur das Beste des Kindes, ohne von dem bereits Geschehenen eine Ahnung zu haben:

> Gott's Sakrament! es macht mich toll. Bei Tag,
> Bei Nacht, spät, früh, allein und in Gesellschaft,
> Zu Hause, draußen, wachend und im Schlaf
> War meine Sorge stets, sie zu vermählen.
> Nun, da ich einen Herrn ihr ausgemittelt
> Von fürstlicher Verwandtschaft, schönen Gütern,
> Jung, edel auferzogen, ausstaffirt,
> Wie man wohl sagt, mit ritterlichen Gaben —
> Und dann ein albern winselndes Geschöpf,
> Ein weinerliches Püppchen da zu haben,
> Die, wenn ihr Glück erscheint, zur Antwort giebt:

„Heirathen will ich nicht, ich kann nicht lieben,
Ich bin zu jung, ich bitt', entschuldigt mich!“
Gut, wollt ihr nicht, ihr sollt entschuldigt sein,
Grast, wo ihr wollt, ihr sollt bei mir nicht hausen!

Ganz anders charakterisirt der Dichter Romeo's Vater, den greisen Montague. Gegen Neigung und Temperament an die Spitze seiner Partei gestellt, ist er ganz Milde, Versöhnlichkeit. Die wenigen Worte, die ihm der Dichter in den Mund legt, kennzeichnen ihn besonders als zärtlichen Vater. Zwischen Beiden, dem harten Kapulet und dem weichen Montague, steht als ausgleichendes Element der Pater Lorenzo,*) dessen behagliches Sichergehen in moralistischen Strafpredigten ebenso wie andererseits die darin sich kundgebende Humanität recht deutlich erkennen lassen, wie sehr der gute Kleriker Greis ist.

Von den beiden Brüdern in Viel Lärm um Nichts, Leonato und Antonio präsentirt sich uns der Erstere als ein straffer alter Mann, ein Kavalier, der im Punkte der Ehre nicht mit sich spaßen läßt, von ernster Gemüthsart und dabei für einen heitern Schwank zugänglich. Der Andere ist eine Art Hausonkel, invalid, mit wackelndem Kopfe, dürren Beinen und zittriger Hand, augenscheinlich im brüderlichen Heim auf dem Auszuge sitzend und seine Renten verzehrend, ein rechtes Familieninventar, eifersüchtig auf die Stammesehre, deren Verletzung durch den Grafen Claudio und den Prinzen Arragon seinen Eifer dermaßen anfacht, daß er alle Welt zum Zweikampf herausfordert und sich dabei recht ergötzlich in den Zorn hineinschwatzt, dem an sich berechtigten Grimme durch immer erneute Ausfälle neue Nahrung gebend.

Greis Aegeon (Irrungen I, 1; V, 1), der Kaufherr aus Syrakus, der typische Komödienvater, verzehrt sich in zärtlicher Sehnsucht nach seinen verloren gegangenen Zwillingssöhnen und landet beim Aufsuchen derselben schließlich in Ephesus trotz des Verbotes, das den Syrakusern schwere Buße, eventuell den Tod androht, falls sie ephesische Stadtgebiet betreten. Als Syrakuser erkannt und in das Haft genommen, ohne Mittel die Buße zu erlegen, erwartet er lebensmüde und gefaßt sein Ende, das der menschenfreundliche Herzog in Erwartung eines günstigen Zwischenfalls hinausschiebt. Der Zwischenfall bleibt auch in einer Reihe ergötzlicher Irrungen nicht aus. Die zum Verwechseln ähnlichen Zwillingssöhne der Antipholus und mit ihnen das sich ebenso gleichende Sclavenpaar

*) cf. Jahrbuch XVI, S. 355.

der Dromio richten in Ephesus, wo sie sich zusammenfinden, absichtslos eine heillose aufregende Verwirrung an, die Niemand anders als die verloren geglaubte Mutter der Zwillinge Antipholus, Aegeons Gattin, die hochgebietende Aebtissin eines Klosters, löst. — Die Wiedervereinigung der Eltern und Kinder giebt den melancholischen Alten dem Leben, der Freude wieder, — und glücklich endet der Tag für den bedrängten biedern Greis wie für Alle, die unter dem viel verschlungenen Wirrsal der Irrungen gelitten haben.

Ebenso typisch wie der zärtliche Familienvater Aegeon gestaltet sich Adam, der alte Diener des Hauses Boys in Wie es euch gefällt, das Zugehör einer Herrschaft, der er ein Menschenalter hindurch seine Kräfte gewidmet hat, ein wahres Kabinetstück von Dienstbarkeit und Treue. Von den bösen Anschlägen seines jeweiligen Majoratsherrn, des Freiherrn Olivier, gegen den jüngern apanagirten Bruder desselben, Orlando, unterrichtet, bietet er diesem nicht allein zur Bewerkstelligung der Flucht seine Ersparnisse, sondern geht auch selbst mit ihm in die Verbannung. Die Art, wie er seine Brauchbarkeit trotz seiner achtzig Jahre anpreist, ist geradezu rührend, wogegen aber auch diese wunderbare Anhänglichkeit in der Liebe des jungen Herrn und in der zärtlichen Fürsorge, als der „dorn'ge Stachel der Noth“ die Flüchtigen trifft, ihr Echo findet. — Nach einer unverbürgten Nachricht soll Shakespeare selbst im Globus-Theater den alten Adam gespielt haben.

Von den verehrungswürdigen Gestalten, die wir bisher ins Auge gefaßt haben, scheiden sich wesentlich diejenigen Greise des Dichters, welche, als Abweichungen von dem idealen Bilde, die Vorzüge des letzten Lebensalters nach der einen oder andern Seite hin vermissen lassen, sei es, daß sie die Würde oder die Mäßigung im Empfinden entbehren. Der Defekt der Würde läßt ihre Verkehrtheiten dem Komischen verfallen, während die Disharmonie, die das Uebermaß ihrer Leidenschaftlichkeit hervorruft, sich zum Tragischen wendet.

Die Komik im weißen Haar ist zuvörderst durch eine Gruppe von alten Männern vertreten, bei welchen die physische Schwäche, die *imbecillitas aetatis* in den Vordergund tritt und zwar nach der Richtung hin, daß diese Imbecillität das Widerspiel zwischen Wollen und Können, d. h. das Lächerliche (nach Jean Paul den sinnlich angeschauten Unverstand) produzirt. Das Schuldlose des pathologischen Zustandes benimmt der Situation wie den Charakteren jeglichen bittern Beigeschmack.

Der alte Gobbo im Kaufmann von Venedig, der Nachbar Schleewein in Viel Lärm um Nichts und der Friedensrichter Schaal in Heinrich IV. und den lustigen Weibern von Windsor mit seinem Amtsbruder Stille (Heinrich IV. II. III, 2; V, 3) stehen in dieser Beziehung auf gleicher Stufe, der erstere hornalt, zwar nicht pfahlblind, doch so ziemlich stockblind, ein dünnes hinfälliges Männchen, naiv genug, um dem reichen Herrn seines Sohnes Lanzelot ein Gericht Tauben zum Präsent anzubieten, von einer unendlichen Gutmüthigkeit, die selbst dem spaßhaften Sohne erlaubt, mit seiner Gebrechlichkeit Possen zu treiben — sein Seitenstück, der gute alte Nachbar Schleewein, faselig, kindisch, das Echo seines Kollegen im Amte, des thörichten Konstabels Holzapfel, der Trabant von dessen Dummheiten, von seinem Patron wegen seiner Altersschwäche bemitleidet, obwohl gewöhnlich Nichts sagend von diesem beständig der Redseligkeit geziehen. Und nun vollends das Friedensrichterpaar Schaal und Stille, der eine ein fahriger Schwätzer, der andere ein phlegmatischer Schweiger, Beide von den armseligen Brocken einer flachen Vergangenheit zehrend, die sie mit Marktpreisen für ein Joch Ochsen und eine Mandel guter Schafe vermengen, Beide gefoppt von Falstaff und seinen Gesellen, ein Dioskurenpaar der kapitalsten Schwachköpfigkeit, so liebenswürdig einfältig, so entzückend albern, wenn der eine von seinen Großthaten auf der Universität und den vornehmen Verbindungen seiner Jugendzeit prahlt, der Andere bei der Flasche eine nie geahnte Beredsamkeit und eine ebenso überraschende Sangeslust entwickelt.

Diesen komischen alten Thoren schließen sich die zwei greisen Hofleute im Sturm und im Hamlet, Gonzalo und Polonius an, um einige Grade gescheuter zwar, als die vorhergehenden, wie es ihre Stellung als Kämmerer ihrer Monarchen verlangt, aber immerhin der Gegenstand und die Zielscheibe des Gespöttes für die Höflinge und Prinzen, Beide an sich respektable alte Männer, geschätzt von ihren Lehnsherren; Polonius ein vorsorglicher, energischer Familienvater, Gonzalo ein treuer Vasall, der Lebensretter seines frühern Herrn und seines jetzigen Gebieters.

Wenn der wackere alte Gonzalo bei all seinem Biedersinn, seiner Redlichkeit eine komische Figur spielt, so wird dies dadurch erklärlich, daß alle diese Eigenschaften durch die karrikirte Würde, die sich der alte Herr beilegt, durch den weitschweifigen Schulmeisterton, in dem er über Alles und im Grunde genommen über Nichts spricht, durch die hölzerne Pedanterie seines ganzen Wesens

in den Hintergrund gedrängt werden. — In viel erhöhterem Maße ist dies bei Polonius der Fall. Dem Kämmerer des Dänenkönigs Claudius fehlt es außerhalb seines Familienkreises, namentlich im Kontakte mit dem Hofe an aller Würde; seine Haltlosigkeit wirft sogar den moralisirenden, die Ehre seines Hauses eifersüchtig überwachenden Familienvater über Bord, wenn es diesem darauf ankommt, seine weltmännische Art herauszukehren. — Dem alten Roué gilt die Beobachtung der äußern Dehors, der gentlemännische Anstrich, der bloße Schein als gleichbedeutend mit der guten Sitte selbst, und wenn er dem nach Frankreich übersiedelnden Sohne Laertes noch so goldene Lebensregeln mit auf den Weg giebt (Act I. Sc. 3), so setzt er den sittlichen Werth der väterlichen Vermahnungen durch das *Laissez-faire* der Instruktion für den Mentor des Sohnes, den Diener Reinhold in Act II. Sc. 1, bis auf ein geringfügiges Theil selbst wieder herab. Obwohl er als Hüter seiner Stammesehre dem Verhältnisse zwischen Ophelia und dem Prinzen Hamlet entgegenarbeitet, ist er doch auf den Eindruck, den seine schöne Tochter auf den Thronerben Dänemarks macht, eitel genug, um immer wieder auf die Verliebtheit des Prinzen als die Ursache seiner vermeintlichen Geisteszerrüttung zurückzukommen. Nicht wenig auf seine Lebensklugheit eingebildet, mengt er sich mit vorwitziger Geschäftigkeit in Alles, ohne eine Ahnung davon zu haben, wie unendlich lächerlich sich dabei seine flache Geschwätzigkeit ausnimmt. Selbst den Schauspielern muß Hamlet einschärfen, sich über den alten Herrn nicht lustig zu machen, obwohl er für seine Person recht unbarmherzig mit seinen Sarkasmen auf ihm herumtrommelt. Nur Claudius begegnet seinem Kämmerer mit achtungsvollem Ernste — natürlich! der Beutelschneider von Gewalt und Reich, der Hanswurst von König, wie Hamlet ihn nennt, braucht für seine erborgte Existenz solche Kreaturen; die Polizeinatur des alten Horchers kommt ihm zu Hilfe, wenn er seine krummen Wege wandelt. Polonius, das willenlose Werkzeug des Lasters, der vorwitzige Trabant einer dämonischen Macht stirbt in seinem Berufe — an einem Mißverständnisse. Prinz Hamlet, ihn „für einen Andern nehmend“, spießt ihn auf wie eine Ratte, als er hinter der Tapete den Spion abgiebt. Da liegt er „der Rathsherr, still, geheim und ernst fürwahr, der sonst ein alter schelm'scher Schwätzer war“. Und trotz aller seiner Abgeschmacktheiten muß doch etwas an ihm gewesen sein, was den Sohn zum Aufruhr, die Tochter in den Wahnsinn treibt, da sein Tod ruchbar wird:

Sein Bart war weiß wie Schnee,
Sein Haupt dem Flachse gleich:
Er ist hin,
Und kein Leid bringt Gewinn —
Gott helf ihm ins Himmelreich.

So trete denn der Letzte, der Bedeutsamste der *senes comici* vor uns, das Haupt der Schnapphähne von Eastcheap, „das ehrwürdige Laster, die Eitelkeit bei Jahren," Sir John Falstaff.*) Schon die Physis dieses Fleischbergs, seine ungeheure Leibesfülle stellt seine dünnleibigen Koaetanen in Schatten — mit der Biegsamkeit seines Humors, der Schlagfertigkeit seines Witzes, der Unverwüstlichkeit seiner Laune, welches alles mit der Unbeholfenheit seines Körper-Volumens wunderbar kontrastirt, überragt er selbst die ideal charakterisirten lustigen alten Herren. Gelegentlich, wenn es gilt, einen Schelmstreich auszuführen**), gebärdet er sich freilich wie der Jüngste seiner Umgebung, wobei es ihm nicht darauf ankommt, selbst dem Kundigen gegenüber ein Dutzend Jahre von seinem Taufschein abzuhandeln.***) Wenn es ihm dagegen anders paßt, betont er sein Greisenthum, indem er sich eine Gravität beilegt, die selbstverständlich nur angemaßt ist. Schon früher bei Besprechung des *miles gloriosus*†) hatten wir Gelegenheit hervorzuheben, daß die Landsknechtnatur des fetten Ritters das Heldenthum parodire. Dasselbe gilt auch hier; Sir John ist ein ganzer Charakter, Alles an ihm ist aus einem Gusse — jede Faser in ihm eine Parodie. Die Persiflage seiner selbst ist der Grundzug seines Humors, und der alte Schlaukopf weiß recht wohl, daß die Selbstverspottung seine Position beim Prinzen Heinz allein haltbar

---

*) *Go thy ways, old Jack* (Heinrich IV., Th. I, Act II, Sc. 4) desgl.: *That he is old his white hairs do witness it,* sagt Falstaff von sich selbst. Der Lord Oberrichter (Heinrich IV., Th. II, Act I, Sc. 2) hält ihm vor: *Do you set down your name in the scroll of youth, that are written down old with all the characters of age? Have you not a moist eye? a dry hand? a yellow cheek? a white beard? a decreasing leg? an increasing belly? Is not your voice broken? your wind short? your chin double? your wit single? and every part about you blasted with antiquity? and will you yet call yourself young?* Und Dortchen Lakenreißer (Act II, Sc. 4): *When wilt thou begin to patch up thine old body for heaven?* Endlich der junge König Heinrich (Act V, Sc. 4): *I know thee not, old man* etc.

**) cf. die bereits citirte Scene mit dem Lord Oberrichter.

***) Heinrich IV, Th. I, Act II, Sc. 4. Falstaff schneidet selbstredend auf, wenn er sagt: *and, as I think, his age some fifty, or, by 'r lady, inclining to threescore.*

†) Jahrbuch XIII, S. 7 ff.

macht. So lacht denn alle Welt, wenn der graue Sünder den würdigen Alten spielt; höchstens das schwache Fassungsvermögen der Frau Hurtig läßt sich durch solch gelegentliches Auftreten dupiren. — Allerdings in einem Punkte wahrt Sir John den Anstand wirklich: er betrinkt sich nie, was bei seinem Sektkonsum wunderbar genug erscheint. Welche Massen müssen dazu gehört haben, diese Sturmfestigkeit gegen die Einwirkungen des Alkohols hervorzuzaubern! — Den bedenklichsten Punkt in Falstaffs greiser Figur bildet, wie oben schon angedeutet worden, sein Verkehr mit dem schönen Geschlecht. Doch auch hier ist der alte Ritter zu klug, den geckenhaften Amoroso zu spielen; seinen Galanterien giebt er den Anstrich patronisirender Zärtlichkeit; er läßt immer durchblicken, daß er seine Favoritinnen mit der herablassenden Zuneigung des gereiften Manns nur beglücke — er liebt gewissermaaßen mit Reserve von oben herab, indem er sich das Air eines Gönners giebt, und persiflirt also auch in dieser Beziehung die Würde seiner grauen Haare.

Sir John nimmt aber auch die Weisheit seiner Jahre für sich in Anspruch, und man muß gestehen, seine Metaphysik hat immer Hand und Fuß. Freilich gipfeln seine Betrachtungen gewöhnlich in Cynismen und greifen in der Regel nicht über die Bierhaussphäre hinaus — indessen sind sie mit solch drastischem Witze gewürzt, mit so schlagender Beweisführung vorgetragen, daß, wer überhaupt Sinn für den Humor hat, sich Falstaffs lustiger Komik nicht entziehen kann. Man höre nur, wie er den Sekt apologisirt (Heinrich IV., II. Theil, Act IV. Sc. 3):

> Ein guter spanischer Sekt hat eine zwiefache Wirkung an sich. Er steigt euch in das Gehirn, zertheilt da alle die albernen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus. Die zweite Eigenschaft unseres vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Bluts, welches, zuvor kalt und ohne Bewegung, die Leber weiß und bleich läßt, was das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit ist: aber der Sekt erwärmt es und bringt es von den innern bis zu den äußersten Theilen in Umlauf. Er erleuchtet das Antlitz, welches wie ein Wachfeuer das ganze kleine Königreich, Mensch genannt, zu den Waffen ruft, und dann stellen sich alle die Insassen des Leibes und die kleinen Lebensgeister aus den Provinzen ihrem Hauptmann, dem Herzen, welches, durch dies Gefolge groß und aufgeschwellt, jegliche That des Muthes verrichtet. Und diese Tapferkeit kommt vom Sekt, so daß Geschicklichkeit in den Waffen

nichts ist ohne Sekt: denn der setzt sie in Thätigkeit. Und Gelahrtheit ist ein großer Haufe Goldes von einem Teufel verwahrt, bis Sekt sie promovirt und in Gang und Gebrauch setzt.

Und wie steht es mit der Erfahrung? Nun! Prinz Heinrich erkennt sie ihm zu — im Sektkosten und Trinken, im Kapaunenzerlegen und Essen, in dem Raffinement, mit dem er Wirthe prellt, thörichten Landjunkern Geld abschwindelt, von nicht ausgehobenen Rekruten Abfindungssummen erpreßt, auf der Landstraße Beutel erschnappt. Sein Virtuosenthum des Lebensgenusses ist überhaupt die Frucht langjähriger konsequenter Uebung, und so zeigen sich in Falstaffs faunischem Gesicht die hauptsächlichsten Züge des normalen Greisenantlitzes — nur ironisirt; sein ganzes Ich ist ja die leibhaftige Travestie des Ideals.

An letzter Stelle gelangen wir zu der Gruppe derjenigen Shakespeare-Greise, welchen der Mangel an Mäßigung ein tragisches Geschick bereitet, zu Shylock,*) Lear, Gloster.

Kein Charakter des englischen Dichters hat — etwa Hamlet ausgenommen — so verschiedenartige Auffassungen erfahren auf den Brettern wie in den kritischen Besprechungen, wie der greise Jude, der seinem Feinde, dem Kaufmann Antonio, eine Summe Geldes leiht, um sich am Verfalltage mit der von dem Schuldner eingesetzten Buße eines Stücks Menschenfleisches zu begnügen — der alte Vater, dem seine abenteuerliche Tochter mit einem guten Theile des so ängstlich behüteten Reichthums davonläuft — der hart gesottene Wucherer, den ein spitzfindiger Richterspruch um dreitausend Dukaten und um seine ganze Existenz prellt — der fanatische Israelit, der zur Strafe seiner Bosheit die verabscheute Christentaufe über sein graues Haupt ergehen lassen muß, der alte Shylock. Heinrich Heine**) erhebt ihn zum Helden, wie dies zuerst Edmund Kean als Darsteller gethan, und sieht in ihm den Vertreter der alttestamentarischen Anschauungen, den Märtyrer aus dem verfolgten Stamme der Kinder Israels, die respektabelste Person im Stück neben der beglückenden, sonnigen Porzia. Gervinus***) faßt ihn rein ethisch und kommt natürlich zu dem Resultate, daß der Dichter in dem Juden einen Auswurf der Menschheit gezeichnet habe. Kreyssig†) betont seinen Egoismus und Ulrici'n††) erscheint

---

*) *Antonio and old Shylock, both stand forth* Act IV, Sc. 1.

**) Shakespeare-Gallerie II, S. 314 ff.

***) I, S. 308.

†) III, S. 379. — ††) II, S. 325.

Shylock als eine bedauernswerthe, verfallene Ruine einer großen Vergangenheit, der glimmende Aschenfunke eines verloschenen Glanzes, der nicht mehr erwärmen und beleben, wohl aber noch brennen und zerstören kann. Rümelin*) sieht das grausige Element, das in der Fabel steckt, wie eine Knecht-Ruprechts-Farce an, nur dazu angethan, den Jubel des Parterres über das schließliche Geprelltwerden des alten Mauschels hervorzurufen, und wirft den letzteren mit dem deutschen Pelzmärte in eine und dieselbe Rangklasse, indem er hierbei auf die possenhaft karrikirte Darstellungsweise des Shakespeare'schen Freundes und Charakterspielers Burbadge sich beruft, der doch jedenfalls unter den Augen des Autors der Intention desselben bei Konzipirung des Charakters gefolgt sein müsse.

Diese Verschiedenheit der Auffassungen ist jedenfalls darauf zurückzuführen, daß die Ausleger den einen oder anderen Charakterzug gesondert hervorheben, ohne eine Vereinigung aller zu versuchen, wiewohl die Einzelnheiten in einer sich gegenseitig bedingenden Wechselwirkung stehen.

Als Grundzug in Shylocks Charakter tritt zunächst der Geiz hervor. Als Wucherer ist der Jude bereits auf dem Rialto verschrieen, als ihn der Dichter einführt. Sein Diener Lanzelot gilt ihm als ein „Fresser, 'ne Schnecke zum Gewinn“ und weil „in seinem Stock keine Hummeln baun,“ läßt er ihn ziehen zu Einem, dem er möge „den aufgeborgten Beutel leeren helfen.“ Als er zu Bassanio's Nachtmahl geht, sorgt er sich um die verschlossenen Thüren mit der Aengstlichkeit des Geizhalses:

> fest gebunden, fest gefunden —
> Das denkt ein guter Wirth zu allen Stunden.

Und in der Scene, in welcher ihm sein Stammesgenosse Tubal mit den erdichteten Nachrichten von Jessika's Vergeudung seiner Reichthümer peinigt, offenbart sich diese Leidenschaft in den wildesten Ausbrüchen:

> Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren; wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge.

Den Geiz legt er sich mit der seinem Stamme eigenen Dialektik zurecht: der Wucher ist ihm nicht allein Glaubenssache, auf

*) Seite 160 u. ff.

religiöser Basis beruhend, wie aus der Berufung auf Jakobs und Labans Lämmerhandel hervorgeht, er gilt ihm auch als vernünftig, rechtlich begründet und wird, sofern er sich gekreuzt sieht, zur Quelle maßloster Rachsucht. — Den königlichen Kaufmann verfolgt der alte Jude,

> weil er aus gemeiner Einfalt
> Umsonst Geld ausleiht und hier in Venedig
> Den Preis der Zinsen uns herunterbringt.

Er will sein Leben, weil er ihm „'ne halbe Million gehindert.“ Als ihm die Tochter, der Dieb, mit soviel davongegangen, und er so viel aufwenden muß, um den Dieb zu finden, gipfelt sein Schmerz in dem Aufschrei: „Keine Genugthuung! Keine Rache!“ Sein verhärtetes Gemüth weiß Nichts von Gnade; das Evangelium der Liebe weist er mit Hohn zurück — er steht auf seinen Schein, und das Recht, das ihm Antonio's Verschreibung giebt, vertheidigt er mit der ganzen Schärfe semitischer Schlauheit:

> Ihr fragt, warum ich lieber ein Gewicht
> Von schnödem Fleisch will haben, als dreitausend
> Dukaten zu empfangen? Darauf will ich
> Nicht Antwort geben; aber setzet nun:
> Daß mir's so ansteht; ist das Antwort g'nug?
> Wie? wenn mich eine Ratt' im Hause plagt,
> Und ich, sie zu vergiften, nun dreitausend
> Dukaten geben will? — ist's noch nicht Antwort g'nug?
> Es giebt der Leute, die kein schmatzend Ferkel
> Ausstehen können; Manche werden toll,
> Wenn sie 'ne Katze sehn. Nun euch zur Antwort:
> Wie sich kein rechter Grund angeben läßt,
> Daß der kein schmatzend Ferkel leiden kann,
> Der keine Katz', ein harmlos, nützlich Thier —
> So weiß ich keinen Grund, will keinen sagen,
> Als eingewohnten Haß und Widerwillen,
> Den mir Antonio einflößt, daß ich so
> Ein mir nachtheilig Recht an ihm verfolge.
> Habt ihr nun 'ne Antwort?

Wenn ihm dies so wohl vertheidigte Recht, an dessen Unverbrüchlichkeit der alte, starre Mann glaubt, durch einen Rabulistenkniff versagt wird, wenn dem greisen Juden Alles in Trümmer geht, woran sein Herz hängt: Reichthum, Familienglück, der Glaube der Väter, kann er nicht anders als tragisch wirken. Allerdings muß man zugeben, daß die Sentenz, welche Shylocks Wohlstand vernichtet und die Rümelin als ein „Kinderstubenstückchen“ bezeichnet:

Der Schein hier giebt dir nicht ein Tröpfchen Blut —
Die Worte sind ausdrücklich ein Pfund Fleisch;
Vergieß kein Blut — schneid' auch nicht mehr noch minder,
Als g'rad ein Pfund. — Ist's minder oder mehr,
Als ein genaues Pfund ....
So stirbst du und dein Gut verfällt dem Staat.

vor der fachmännischen Rechtswissenschaft nicht bestehen kann. — Nach altrömischem Rechte, welches im Zwölftafelgesetz das *in partes secare* des verfallenden Schuldners für zulässig erklärte, würde nach der ausdrücklichen Vorschrift: *„si plus minusve secuerit, sine fraude esto"* aus dem Mehr oder Minder des Ausschnitts für den schneidenden Kläger nichts Bedrohliches erwachsen sein, und sofern das Blut in dem Fleisch als natürlicher Bestandtheil inbegriffen ist, müßte der von jeher als *regula juris* geltende Grundsatz des Gajus: *„in toto et pars continetur"* *) dem Kläger füglicher Weise auch das Recht gegeben haben auf den Theil des Ganzen, auf das dem Fleische inwohnende Blut. In der That aber war der Schein, soweit dieser die betreffende Klausel enthielt, nach dem gemeinen Rechte des Mittelalters, wie auch jetzt noch, als *contra bonos mores* laufend an sich ungültig.

Indessen können wir von allen technisch juridischen Bedenken mit Fug und Recht abstrahiren. Wie Jhering im seinem „Kampfe um das Recht" treffend bemerkt, muß es dem Dichter freistehen, sich seine eigene Jurisprudenz zu bilden und dürfte nur hinzuzufügen sein, daß die Freiheit des Dichters in dieser Beziehung durch die ewigen Gesetze der Ethik ihre natürliche Begrenzung findet, welche letztere zugleich die Wahrscheinlichkeit der Handlung vermittelt. Daß aber im vorliegenden Falle das Vorgehen Shylock's gegen den verfallenden Kaufmann unsittlich ist und dem Kläger kein moralisches Unrecht geschieht, wenn der schlaue Richter, ohne das formelle Recht geradezu zu beugen, dem bedrohten Kaufmann ein Hinterpförtchen öffnet, durch welches er ihn entschlüpfen läßt, wird Jedermann begreiflich finden. Der unbefangene Zuschauer wird dies Mittel zum Zweck eben so gläubig hinnehmen, wie es der Dichter geboten hat, der seiner novellistischen Quelle des Giovanni Fiorentino um so unbedenklicher folgte, als ihm, dem Engländer, die rabulistische Buchstaben-Auslegung der Verschreibung einleuchten mußte.

Die Shylock-Fabel, der Ulrici den Grundgedanken: *summum jus summa injuria* unterbreitet, kann sonach vom Dichter nur ernst

*) cf. fr. 113 Dig. 50, 17 de regulis juris.

behandelt sein, und wenn Burbadge — was übrigens nicht einmal verbürgt ist — dem Charakter des Juden bei der Darstellung in Blackfriars einen komischen Anstrich gab, so hat der geniale Schauspieler sicherlich nur die sarkastische Seite des greisen Semiten besonders hervorgehoben. Shylock hat ja den ätzenden Witz seines Stammes und entwickelt fast bei jeder Gelegenheit ein gutes Theil beißenden Galgenhumors, zumal dem muntern Graziano gegenüber, durch dessen höhnisches Witzgefecht das Publikum aus der bedrückenden Atmosphäre der spannenden Handlung erlöst wird. Hat sich nun das damalige Parterre im Globustheater durch alle diese Momente besonders ergötzen lassen, — wie dies ja noch heutigen Tages geschieht, so berechtigt das doch nimmermehr zu den Rümelinschen Schlußfolgerungen. — Shylocks Geschick im Haus und im Gerichtssaal kann nichts Anderes als Mitleid erregen; sein Charakter ist und bleibt tragisch, und kann man sich danach nur mit der jetzt allgemein auf der Bühne herrschenden Auffassungsweise Kean's einverstanden erklären.

Zum Schluß haben wir noch die pathologischeste Greisengestalt in Betracht zu ziehen, welche der Dichter geschaffen hat, Lear, den König von England, der so wenig Witz in seiner kahlen Krone hat, daß er seine goldene verschenkt, den verblendeten Vater, der zwei heuchlerische undankbare Töchter zu seinen Müttern macht und ihnen die Ruthe in die Hand giebt, den typisch gewordenen Repräsentanten kurzsichtiger Thorheit, die sich auf den Altentheil setzt, um sich bei lebendigem Leibe beerben zu lassen, das leibhaftige Bild des Auszüglerelends, wie es noch heut zu Tage in jedem Dorfe zu finden ist und so lange zu finden sein wird, wie die Sehnsucht nach Ruhe die alten Männer „zu Nullen ohne Ziffern“ macht.

Im Lear haben wir die Ruine eines hünenhaften Recken vor uns, der ehedem jeder Zoll ein König war, vor dem der Unterthan zitterte, wenn sein Auge rollte, der, gewöhnt an Macht und Größe, an Dienstwilligkeit seiner Umgebung, keinen Widerspruch duldet, reizbar, jähzornig, ein eigenwilliger Herrscher bis zu dem Augenblick, wo er selbst „seine Krone in zwei Hälften zerschneidet wie ein Ei, um sich das Inwendige herausessen zu lassen.“ Das Alter, das die Leidenschaftlichkeit abzustumpfen pflegt, hat sie bei diesem ungebändigten Naturmenschen nur gesteigert; die mit den Jahren gemeinhin wachsende Urtheilskraft ist bei ihm zu einem armseligen Minimum eingeschrumpft. Sein jähzorniges Aufbrausen, hervorgerufen durch Cordeliens Schweigen und Kents Widerspruch, läßt

sich in der That nicht anders erklären, als daß Lear von vornherein am Cäsarenwahnsinn, wie Elze sich ausdrückt, am verrückt gewordenen Absolutismus krankt. Wem der Anlaß zu Kents Bann und Cordeliens Verfluchung zu gering erscheint (Göthe nennt ihn absurd), der möge sich erinnern, daß die Julier, bei welchen der Cäsarenwahnsinn Familienerbtheil war, um geringfügigerer Dinge willen Leib und Leben der Ihrigen und ihrer Umgebung in bedenklichere Situationen brachten. — Rümelin macht dem alten Manne zum Vorwurf*), daß er bei der unüberlegten Theilung seines Reichs nicht wenigstens für einen anständigeren Auszug gesorgt hätte, z. B. durch Vorbehalt gewisser Schlösser und Einkünfte — schade, daß Lear nicht in der Lage war, den Universitätskanzler zu Tübingen als juridischen Berather und instrumentirenden Notar für seine Kontraktstipulationen zuzuziehen — sicherlich hätte ihm die Vorsicht des „Realisten" über die Konflikte mit den bitterbösen Töchtern hinweggeholfen!

Den bereits in der ersten Scene der Tragödie vorhandenen, nur latenten pathologischen Zustand des Alten bringt der Undank der beiden Töchter Goneril und Regan zur zweifellosen Erscheinung. Sein Groll wächst von Auftritt zu Auftritt vom dumpfen Vorsichhinbrüten bis zur tobenden Wuth, je mehr ihm die unverhüllte Abscheulichkeit seiner Töchter entgegentritt. Da steht er auf der Haide, bei Donner und Blitz, im strömenden Regen, der kahle Auszügler, der einst ein allmächtiger Selbstherrscher war, umsonst bemüht, den Elementen zu gebieten; da sehen wir ihn, von seinem Narren unter das schützende Dach einer armseligen Hütte geleitet, in seinen Phantasien den strafenden Richter über den Undank spielen, tiefen Sinn mit tollem Unsinn mischend; da tritt er uns auf dem Blachfelde bei Dover blumengeschmückt entgegen, wie er über die ganze Welt und seine eigene Thorheit Gericht hält (IV, 6):

> Sie schmeichelten mir wie Hunde und erzählten mir, ich hätte weiße Haare im Bart, ehe die schwarzen kamen. Ja und Nein zu sagen zu allem, was ich sagte! Ja und Nein zugleich — das war keine gute Theologie! Als der Regen einst kam, mich zu durchnässen und der Wind mich schauern machte und der Donner auf mein Geheiß nicht schweigen wollte, da fand ich sie, da spürte ich sie aus. — Nichts da — es ist kein Verlaß auf sie; sie sagten mir, ich sei alles — das ist eine Lüge: ich bin nicht fieberfest!

---

*) Seite 71.

Und als endlich unter der Wucht dieser Gemüthsstürme der stattliche Bau zusammenbricht, finden wir den Schiffbrüchigen in den Armen der verstoßenen Cordelia zum Kinde geworden, rührend geduldig, mit seinen Phantasien in ein heiteres Reich der Träume versetzt, dem ihn selbst seine und Cordeliens Gefangennahme nicht zu entrücken vermag (V, 3):

— Komm fort, zum Kerker fort!
Da laß uns singen, wie Vögel in dem Käfig.
Bittst du um meinen Segen, will ich knien
Und dein Verzeihn erflehn. So woll'n wir leben,
Beten und singen, Märchen uns erzählen
Und über gold'ne Schmetterlinge lachen.

Nur einmal noch flammt der alte Hünenmuth auf: Lear erschlägt den Henker Cordeliens; doch mit dieser Vergeltungsthat hat er das Restchen physischer und moralischer Kraft erschöpft — er kann sich nur noch in den erschütterndsten Klagelauten über die Leiche des gemordeten Kindes beugen:

Und todt mein armes Närrchen? Nein, kein Leben!
Ein Hund, ein Pferd, 'ne Maus soll Leben haben,
Und du nicht einen Hauch? O du kehrst nimmer wieder,
Niemals, niemals, niemals, niemals!
Ich bitt euch, knöpft hier auf — ich dank euch, Herr.
Seht ihr dies? Seht sie an, seht ihre Lippen,
Seht hier — seht hier!

So stirbt der achtzigjährige Greis am gebrochenen Herzen.

Sein Seitenstück, den alten Grafen Gloster, treibt ebenfalls eine unselige, durch die Intrigue seines Bastardsohnes Edmund hervorgerufene Verblendung dazu, den edeln Sohn Edgar zu verstoßen. Auch ihn trifft dafür der Undank des Bevorzugten, daß er gleich seinem Lehnsherrn und noch dazu geblendet in Nacht und Elend hinaus muß. Gloster ist jedoch kein Recke wie der gewaltige Lear, bei ihm ist Alles milder geartet. Während das Unglück Lears Riesenbau zertrümmert, daß es kracht und dröhnt, beugt es nur Glosters schmiegsameres Wesen. Dieser will in seiner Noth Hand an sich selbst legen, woran ihn Edgars vorsorgende Liebe hindert — Lear denkt nicht daran, sein Elend zu kürzen. Seine sittliche Verzweiflung, eine seiner Heldennatur entsprechendere Richtung nehmend, tobt nur nach dem unausbleiblichen Rachegericht über die Unnatur, derweil Gloster von dem einzigen Wunsche beseelt wird:

O mein Sohn, mein Edgar!
Den des betrog'nen Vaters Zorn vernichtet!

Erlebt ich noch umarmend dich zu sehn,
Dann spräch' ich: wieder hab' ich Augen.

Der mildern Art gemäß ist auch sein Ende. Das ersehnte Glück, den verstoßenen Sohn segnen zu können, wird dem alten Manne zu Theil:

Doch ach, sein wundes Herz, schon für den Kampf
Der feindlichsten Gefühle, Freud' und Schmerz,
Zu schwach, brach lächelnd.

So sehen wir diese beiden Greisengestalten an dem Uebermaß der Leidenschaften zu Grunde gehen, und tief erschüttert rufen wir mit dem wackern Albanien aus:

Den Aeltsten war das schwerste Loos gegeben,
Wir Jüngern werden nie so viel erleben.

Uebereinstimmendes zwischen Shakespeare und Plutarch

aus den Lebensbeschreibungen sowohl wie aus den moralischen Schriften des Letzteren

gesammelt und besprochen

von

Dr. Reinhold Sigismund.

In wie ausgedehntem Maße Shakespeare Gebrauch von den Lebensbeschreibungen Plutarchs für einige seiner berühmtesten Stücke gemacht hat, ist schon hinlänglich erörtert worden. Warton nannte die englische Uebersetzung des Plutarch von North, welche Shakespeare zu seinem Studium benutzt hatte, das Vorrathshaus der alten Geschichte für den großen Dichter, und wenn man die große Menge Parallelstellen vergleicht, welche Leo in *Four Chapters of North's Plutarch* für die Stücke Coriolanus, Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Hamlet herausgesetzt hat, wird man den Ausspruch Warton's vollständig gerechtfertigt finden. Daß Shakespeare Reminiscenzen aus seiner Plutarchübersetzung, die er gewiß häufig studirte, auch in anderen seiner Stücke anbrachte, ist vielleicht geschehen, ohne daß er sich dieser Entlehnung bewußt war. So finde ich in Cymbeline II. iv. nach Plutarchs M. Antonius:

. . . . ist rund umhangen
Mit Teppichen von Seid' und Silber, schildernd
Cleopatra, die ihren Römer trifft,
Den Cydnus, über seine Ufer schwellend,
Aus Drang der Fahrzeug' oder Stolz.

Die berühmte Stelle im Julius Caesar I. 2:

> Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein
> Mit glatten Köpfen, und die Nachts gut schlafen.
> Der Cassius dort hat einen hohlen Blick;
> Er denkt zu viel: die Leute sind gefährlich —

findet ihren Ausgangspunkt nicht allein in Plutarch's Julius Caesar, wo der Letztere von Cassius sagt: *„What will*[1]) *Cassius do, think ye? I like not his pale looks.“ „As for those fat men and smooth-combed heads, I never reckon of them; but these pale-visaged and carrion-lean people, I fear them most“* — in Marcus Antonius, wo Caesar die Worte gebraucht:[2]) *„They be not those fat fellows and fine combed men, that I fear, but I mistrust rather these pale and lean men“*, sondern auch in Marcus Cato (dem Aeltern), wo es heißt, daß Cato den Sklaven, die einen guten Schlaf hatten, sehr günstig gewesen sei, weil er glaubte, daß diese gutmüthiger seien, als die, welche munter blieben. Jenes Moment der Gewichtlegung auf den guten Schlaf als Zeichen der Ungefährlichkeit, welches der Caesar des Shakespeare hervorhebt, findet sich weder im Julius Caesar Plutarch's, noch in dessen Marcus Antonius, wie obige Stellen aus North's Uebersetzung beweisen, sondern nur im Cato.

Viele Leser Shakespeare's haben sich gewiß nicht träumen lassen, daß der brave Davy, Diener des Friedensrichters Shallow ein klassisches Vorbild gehabt habe. Vergleichen wir die Stelle König Heinrich IV. II. V. 1:

David. Ich bitte euch, Herr, Wilhelm Visor von Wincot gegen Clemens Perkes vom Berge zu unterstützen.

Schaal. Gegen den Visor kommen viele Klagen ein, David; der Visor ist ein ausgemachter Schelm, soviel ich weiß.

David. Ich gestehe euer Edlen zu, daß er ein Schelm ist, Herr; aber da sei Gott vor, Herr, daß ein Schelm nicht auf die Fürsprache eines Freundes einige Unterstützung finden sollte. Ein ehrlicher Mann, Herr, kann für sich selbst sprechen, wenn ein Schelm es nicht kann —

mit dem, was Plutarch von dem berühmten Athener Phokion schreibt, so muß uns eine gewisse Aehnlichkeit durch folgende Worte in die Augen fallen:

---

[1]) Was denkt ihr, daß Cassius thun wird? Mir gefällt sein blasses Aussehn nicht. Jene fetten Leute und glatt gekämmten Köpfe kümmern mich nicht; aber diese blassen ausgemergelten Menschen fürchte ich sehr.

[2]) Es sind nicht jene fetten Burschen und schön gekämmten Menschen, die ich fürchte, sondern diese blassen, mageren Gesellen sind es, denen ich nicht traue.

> Einem nichtswürdigen Menschen stand Phokion vor Gericht bei. Seine Freunde tadelten ihn deshalb, er gab zur Antwort: „Ei, die Guten bedürfen keines Anwalts.“

Vielleicht hängt auch die Stelle in König Heinrich V. IV, 3:

K. Heinrich. Wir wollen nicht in deß Gesellschaft sterben,
Der die Gemeinschaft scheut mit unserm Tod —

mit Phokion zusammen, denn Plutarch erzählt in dessen Lebensbeschreibung:

> „Als Thudippos im Gefängnisse den Schierling reiben sah, beklagt er sein Schicksal. Phokion aber spricht zu ihm: „Wie, bist du nicht zufrieden, mit Phokion zu sterben?“

Diese Anklänge aus den Lebensbeschreibungen Plutarch's haben jedoch nichts Ueberraschendes, da wir ja wissen, daß der Dichter eine Uebersetzung derselben benutzt hat. Etwas anderes ist es mit Plutarch's moralischen Schriften, von denen als Quelle Shakespeare's bisher noch Niemand gesprochen hat. Auch ich kann nicht behaupten, daß und wie ihm diese Werke zugänglich gewesen seien, ich habe mir nur zur Aufgabe gesetzt, die Stellen nachzuweisen, in denen eine Uebereinstimmung zwischen Plutarch und Shakespeare in die Augen fallend ist, und bemerke dabei, daß die moralischen Schriften Plutarch's auch von anderen Dichtern benutzt worden sind. So ist z. B. die Episode der Drusilla und des Tanacro im Orlando Furioso des Ariost Canto XXXVII aus dem Ἐρωτικός des Plutarch geschöpft: die Geschichte der Camma und des Sinorix. Die Hallucinationen des Thespesios in der Abhandlung „über die späte Bestrafung durch Gott“ erinnerten mich unwiderstehlich an Episoden in der Unterwelt aus der Divina Commedia des Dante.

Beginnen wir zuerst mit den Stellen, in denen Shakespeare über den Tod handelt.

König Johann III, 4:

Constanze. Nein, allen Trost verschmäh' ich, alle Hülfe,
Bis auf den letzten Trost, die wahre Hülfe,
Tod! Tod! — O liebenswürd'ger holder Tod!
. . . . . . Des Elends Buhle,
O komm zu mir!

Ferner siehe König Heinrich IV. II. III, 1.

Julius Caesar I, 3:

Cassius. Darin, ihr Götter, macht ihr Schwache stark,
Darin, ihr Götter, bändigt ihr Tyrannen:
Nicht felsenfeste Burg, noch eh'rne Mauern,
Noch dumpfe Kerker, noch der Ketten Last,
Sind Hindernisse für des Geistes Stärke.

Das Leben, dieser Erdenschranken satt,
Hat stets die Macht, sich selber zu entlassen. —

Casca. . . . .
So trägt ein jeder Sklav' in eigner Hand
Gewalt, zu brechen die Gefangenschaft.

Julius Caesar II, 2:

Caesar. Der Feige stirbt schon vielmal, eh' er stirbt!
Die Tapfern kosten einmal nur den Tod.
Von allen Wundern, die ich je gehört,
Scheint mir das größte, daß sich Menschen fürchten,
Da sie doch sehn, der Tod, das Schicksal Aller,
Kommt, wann er kommen soll.

Julius Caesar V, 1:

Brutus. Ganz nach der Vorschrift der Philosophie,
Wonach ich Cato um den Tod getadelt,
Den er sich gab (ich weiß nicht, wie es kommt,
Allein ich find' es feig und niederträchtig,
Aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit
So zu verkürzen), will ich mit Geduld
Mich waffnen und den Willen hoher Mächte
Erwarten, die das Irdische regieren.

Macbeth V, 5:

Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
Ein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth,
Das nichts bedeutet. —

Cymbeline IV, 2:

Guiderius. Fürchte nicht mehr Sonnenglut,
Noch des Winters grimmen Hohn!
Jetzt dein irdisch Treiben ruht,
Heim gehst, nahmst den Tageslohn:
Jüngling und Jungfrau goldgehaart
Zu Essenkehrers Staub geschaart.

Arviragus. Fürstenzorn macht dir nicht Noth,
Fürchte nicht Tyrannenstreich;
Sorge nicht um Kleid und Brod,
Eich' und Bins' ist dir nun gleich:
König, Arzt und Hochgelahrt,
All' in einem Staub gepaart.

Guiderius. Fürchte nicht mehr Flammenblitze,
Arviragus. Zittre nicht vorm Donnerschlage:
Guiderius. Stumpf ist der Verleumdung Spitze:
Arviragus. Dir verstummt jetzt Lust und Klage:

Beide. Jung Liebchen, Liebster, goldgehaart,
Wird, so wie du, dem Staub gepaart.

Cymbeline V, 4:

Posthumus. O seid willkommen, Ketten! denn ihr führt,
Hoff' ich, zur Freiheit: ich bin weit beglückter
Als einer, den die Gicht plagt; weil der lieber
Möcht' ewig seufzen, als geheilt sich sehn
Durch Tod, den sichern Arzt; er ist der Schlüssel,
Der diese Eisen löst.

Maaß für Maaß III, 1:

Herzog. Sei's unbedingt auf Tod! Tod so wie Leben,
Wird dadurch süßer. Sprich zum Leben so:
Verlier' ich dich, so geb' ich hin, was nur
Ein Thor festhielte. Sprich: du bist ein Hauch,
Abhängig jedem Wechsel in der Luft,
Der diese Wohnung, die dir angewiesen,
Stündlich bedroht; du bist nur Narr des Todes,
Denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehn
Und rennst ihm ewig zu. Du bist nicht edel;
Denn alles Angenehme, das dich freut,
Erwuchs aus Niederm. Tapfer bist du nicht:
Du fürchtest ja die zartgespaltne Zunge
Des armen Wurms: — dein bestes Ruhn ist Schlaf;
Den rufst du oft, und zitterst vor dem Tod,
Der doch nichts weiter. Du bist nicht du selbst;
Denn du bestehst durch tausende von Körnern,
Aus Staub entsprossen. Glücklich bist du nicht:
Was du nicht hast, dem jagst du ewig nach,
Vergessend, was du hast . . .
. . . und dennoch birgt
Dies Leben tausend Tode; dennoch scheu'n wir
Den Tod, der all' die Widersprüche löst.

Maaß für Maaß III, 1:

Isabella. O Claudio, ich fürchte dich, und zittre,
Du möcht'st ein fiebernd Leben dehnen wollen;
Sechs oder sieben Winter theurer achten,
Als ew'ge Ehre. Hast du Muth zum Tod? —
Des Todes Schmerz liegt in der Vorstellung;
Der arme Käfer, den dein Fuß zertritt,
Fühlt körperlich ein Leiden, ganz so groß,
Als wenn ein Riese stirbt.

Hamlet III, 1:

Hamlet. Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:
Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschicks erdulden, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen,

Durch Widerstand sie enden. Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
Die unsers Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel
Aufs innigste zu wünschen. Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehn. Das ist die Rücksicht,
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen.
Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Den Uebermuth der Aemter und die Schmach,
Die Unwerth schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einer Nadel bloß? Wer trüge Lasten,
Und stöhnt' und schwitzte unter Lebensmüh?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tode —
Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehn.

Othello I, 3:

Roderigo. Es ist Albernheit zu leben, wenn das Leben eine Qual wird, und wir haben die Vorschrift zu sterben, wenn Tod unser Arzt ist.

Antonius und Cleopatra IV, 15:

Cleopatra. Ist's denn Sünde,
Zu stürmen ins geheime Haus des Todes,
Eh' Tod zu uns sich wagt?

Antonius und Cleopatra V, 2:

Cleopatra. Auch den Tod mißgönnt ihr,
Der selbst den Hund von seiner Angst erlöst?

Cymbeline II, 2:

Iachimo. Schlaf, Todesaffe, liege schwer auf ihr!

Wenden wir uns von diesen Stellen, die übrigens noch durch ähnliche vermehrt werden könnten, zur Vergleichung des Plutarch, so kann zwar nicht geleugnet werden, daß sich auch in den Lebensbeschreibungen genug Beispiele finden, welche den Selbstmord als Beschützer, als Retter vor Schande und Elend verherrlichen, nirgends aber wird die Nichtigkeit des menschlichen Lebens so sehr hervorgehoben, die Thorheit derer, welche sich vor dem Tode fürchten, so deutlich zu machen gesucht wie in einigen Abhandlungen der moralischen Schriften Plutarch's. Betrachten wir zuerst den *Παραμυθητικὸς πρὸς Ἀπολλώνιον*, das Trostschreiben an den Apollonius,

dessen Schmerz über den Verlust eines Sohnes Plutarch mit allen Gründen der Philosophie zu lindern sucht. Nachdem darauf hingewiesen worden, daß dem Menschen nicht bloß Freude, sondern auch Leid beschieden ist, wendet er sich dazu, das Wesen des menschlichen Lebens darzulegen, mit den Worten Pindar's beginnend:

> Was ist Jemand sein? Was Keiner sein? (Sein? oder Nichtsein?)
> Traum eines Schatten ist der Mensch.[1])

Nach Krantor habe schon die alte Philosophie gelehrt, daß unser Leben ein mühseliges und schwieriges sei. Ja Homer schon habe gesungen, daß die Erde kein hinfälligeres Geschöpf als den Menschen ernähre, und Hesiod erkläre durch die Sage der Pandora die Unzahl der Uebel, denen das menschliche Geschlecht unterworfen sei. Ihnen folgten andere Dichter. Sokrates aber habe ausgesprochen, wenn die Menschen all ihr Unglück zusammenbringen könnten, unter der Bedingung, daß Jeder einen gleichen Theil davon mit hinwegnehmen solle, die Meisten gern mit dem, was sie herbeigebracht hätten, wieder davongehen würden. Der Dichter Aeschylos habe den Ausspruch:

> Mit ungerechtem Sinne hassen Sterbliche den Tod,
> Der doch für viele Uebel ist die größte Arzenei.[2])

Ihm ahme ein anderer nach mit den Versen:

> O komme, Tod, Erretter! Arzt!
> Der Hafen bist du gegen ird'schen Sturm.[3])

Ferner:

> Wer, dem das Sterben leid nicht ist, bleibt Sklave wohl?[4])

Endlich:

> Hab' Hades ich zum Helfer, fürcht' ich Schatten nicht.[5])

Denn was, so fährt Plutarch fort, ist Schweres und Lästiges im Sterben, da der Tod uns verwandt und angeboren ist?

Nach seiner Meinung habe die Natur gewollt, daß uns unbekannt bleibe, wann der Tod uns bestimmt sei, denn Manche würden, wenn sie dies vorher wüßten, vor Kummer vorher zerschmelzen

---

[1]) *Τί δέ τις; τί δ' οὔτις;*
Σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος.

[2]) *Ὡς οὐ δικαίως θάνατον ἔχθονται βροτοὶ,*
Ὅσπερ μέγιστον ἴαμα τῶν πολλῶν κακῶν.

[3]) *Ὦ θάνατε παιὰν ἰατρὸς μόλοις.*
Λιμὴν γὰρ ὄντως ἀίδας ἀν αἶαν.

[4]) *Τίς δ' ἐστὶ δοῖλος, τοῦ θανεῖν ἄφροντις ὤν;*

[5]) *Ἅιδην δ' ἔχων βοηθὸν, οὐ τρέμω σκιάς.*

und sterben. Und doch sei das Leben so voll Schmerzen und Sorgen, daß wir bei Zusammenzählung derselben das Leben verdammen und die Meinung Derer, welche das Sterben für besser als das Leben halten, unterstützen würden. Dies bekräftigt Plutarch durch die Aussprüche verschiedener Dichter, die hier nicht angeführt werden können. Wichtig für uns ist das Capitel, in welchem auseinandergesetzt wird, daß Sokrates den Tod dem tiefsten Schlafe, langdauernder Auswanderung, endlich dem Schwinden der Sinne verglichen habe. Keiner dieser Zustände sei ein Uebel. Die Vergleichung des Todes mit dem Schlafe bringe schon Homer in verschiedenen Versen, wo sie sogar Brüder, oder Zwillingsbrüder genannt werden.[1]) Der Tod sei eher etwas Gutes als ein Uebel, denn es sei eine Glückseligkeit, von der Knechtschaft des Fleisches und dessen Leidenschaften, welche sich des Verstandes bemeistern, befreit zu werden. Viele würden durch den Tod vor großen und schweren Leiden behütet, in welche sie gerathen sein würden, hätten sie länger gelebt. Nach Plato schaffe der Körper wegen der Nothwendigkeit seiner Ernährung unzählige Beschwerden; wenn außerdem Krankheiten einfallen, hindern sie die Erforschung der Wahrheit, es erfülle uns der Leib mit der Liebe, der Wollust, der Furcht und allerhand Schattenbildern; er bringe uns Kriege, Aufstände und Schlachten, denn alle Kriege entstünden um den Besitz der Lebensbedürfnisse. Sokrates habe zu seinen Richtern gesagt: Den Tod fürchten sei nichts als sich fälschlich für weise halten, denn Niemand wisse, ob nicht der Tod das höchste des Guten sei, was den Menschen treffen könne, man fürchte ihn aber, als ob man sicher wisse, er sei das höchste Uebel. Er führt den Vers an:

Es fürchte Niemand den Erlöser von den Müh'n, den Tod.[2])

Nach einer Fabel des Aristoteles sei für den Menschen das Beste, nicht geboren werden, und der Tod besser als Leben. Ein im jugendlichen Alter Gestorbener solle ebenfalls nicht beklagt werden, denn nicht das längste Leben sei das beste, sondern das nützlichste Leben.

---

[1]) *Νήγρετος, ἥδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα ἐοικώς.*

Ἔνθ' ὕπνῳ ξύμβλητο κασιγνήτῳ θανάτοιο.

Ὕπνῳ καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν.

[2]) *Μηδεὶς φοβείσθω θάνατον ἀπόλυσιν πόνων.*

Coriolanus III. 1:

> Die höher stets geachtet
> Ein edles Leben als ein langes, die
> Nicht fürchten, durch gewagte Kur zu retten
> Den Leib vom sichern Tod.

Am Pontus solle es Thiere geben, welche am Morgen entstünden, am Mittag in Kraft wären, am Abend gealtert seien und stürben. Wenn diesen menschliche Seele und Verstand innewohnten, würden sie nicht nach unserer Art denjenigen, welcher vor Mittag gestorben sei, mit Klagen und Thränen bejammern, während sie die, welche den ganzen Tag durchlebt hätten, glücklich priesen?

Dieser Auszug aus dem Trostschreiben an Apollonius enthält alles für diesen Abschnitt Wichtige. Ich brauche wohl nicht besonders auf die große Uebereinstimmung desselben mit den von mir aufgeführten Stellen Shakespeare's hinzuweisen. Die von den Eintagsthieren handelnde Stelle aus Plutarch glaubte ich nicht weglassen zu dürfen, weil mir die Verwandtschaft derselben mit Isabella's Worten in Maaß für Maaß:

> *Isabella.* Der arme Käfer, den dein Fuß zertritt,
> Fühlt körperlich ein Leiden, ganz so groß,
> Als wenn ein Riese stirbt —

nicht aus dem Sinne geht.

Julius Caesar III, 1:

> *Antonius.* O großer Cäsar! liegst du hier im Staube?
> Sind alle deine Siege, Herrlichkeiten,
> Triumphe, Beuten, eingesunken nun
> In diesen kleinen Raum?

Diese Stelle erinnert an den in Plutarch's moralischen Schriften angeführten Ausspruch Philipps von Makedonien, der, einst niedergefallen, sein Bild im Sande abgedrückt betrachtend, ausrief: Wir streben, die Welt zu erobern, und so gering ist der Raum, den wir bedürfen.

Andere hier einschlagende Stellen in Plutarch's moralischen Schriften sind noch folgende:

Λείψανα περὶ Ψυχῆς VI:

> Wenn die Meinung der Unsterblichkeit uralt ist, wie kommt es, daß die Furcht vor dem Tode die älteste unter allen Sorgen ist? Als Gegensatz des Lebens entstand der Begriff, daß der Gestorbene ruhe, befreit von großem, übernatürlichem Zwange. Der Schlaf ist dem Menschen das angenehmste, weil die Seele ruht, indem sie gleichsam ihre Last ablegt. Im Tode scheint die Seele dem Körper ganz entflohn zu sein, im Schlafe scheint sie fliehn zu wollen. Deshalb sterben Manche mit Schmerz, Alle aber schlafen mit Vergnügen. Dort wird

das Band ganz zerrissen, hier wird es nur gelockert und erleichtert. Die Seele ist mit dem Körper vereinigt, so wie dem Odysseus begegnete, als er den wilden Feigenbaum umarmte, nicht aus Begierde oder Liebe zu diesem, sondern aus Furcht vor der unten liegenden Charybdis. So scheint die Seele am Körper zu haften, ihn zu umarmen, nicht wegen Wohlwollen, oder Dank, sondern aus Furcht vor der Ungewißheit nach dem Tode.

Das Leben halten die Götter den Menschen verborgen[1]), wie der weise Hesiod sagt, nicht dadurch, daß sie mit fleischlichen Banden die Seele an den Leib festhalten, sondern indem sie eine Fessel, eine Kunst anwendeten: die Unsicherheit und Unwissenheit über die Verhältnisse nach dem Tode. Denn wenn die Seele wüßte, was den Menschen nach dem Tode erwartet, würde sie nichts im Leben zurückhalten.[2])

In Plutarch's Abhandlung *Περὶ Ἐυθυμίας* wird der Weise einem Steuermann gegenübergesetzt, der trotz seiner Kunst weder rauhe Fluthen zähmen, noch in den Hafen, so oft es nöthig sei, einlaufen könne, sondern selbst zitternd und erbleichend, das große Segel eingespannt, über das dem Erebos gleiche Meer dahin fliehen müsse, während Jener bei unverhofftem und heftigerem Sturme stets in den nahen Hafen einlaufen und aus dem Körper wegschwimmen könne wie aus einem Kahne, der das Wasser einlasse. Den Unverständigen lasse nicht die Begierde nach dem Leben, sondern die Furcht des Todes sich an den Körper hängen, wie den Odysseus angeklammert an den Feigenbaum, aus Furcht vor der untenliegenden Charybdis.

Sollte dies vielleicht ein Anklang an „eine See von Plagen" des Hamlet sein?

Ich schließe hieran die Stellen, welche vom Leben, sowie von den Strafen nach dem Tode handeln.

Maaß für Maaß III, 1:

Claudio. Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß, wohin,
Da liegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen;
Dies lebenswarme, fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß; und der entzückte Geist
Getaucht in Feuersfluten, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
Gekerkert sein in unsichtbare Stürme,
Und mit rastloser Wuth gejagt ringsum

---

[1]) *Κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισι.*

[2]) *οὐ σαρκινοῖς τισὶ δεσμοῖς πρὸς τὸ σῶμα τὴν ψυχὴν κατατείναντες, ἀλλ' ἕνα δεσμὸν αὐτῇ καὶ μίαν μηχανὴν μηχανησαμένοι καὶ περιβαλόντες, τὴν ἀδηλότητα καὶ ἀπιστίαν τῶν μετὰ τήν τελευτήν. Ἐπεὶ τήν γε πεισθεῖσαν ὅσα ἀνθρώπους περιμένει τελευτήσαντας, καθ' Ἡράκλειτον, οὐδὲν ἂν κατάσχοι.* . . .

Die schwebende Erd' oder Schlimm'res werden,
Als selbst das Schlimmste,
Was Phantasie wild schwärmend, zügellos,
Heulend erfindet: das ist zu entsetzlich! —
Das schwerste, jammervollste, ird'sche Leben,
Das Alter, Meineid, Schmerz, Gefangenschaft
Dem Menschen auflegt, — ist ein Paradies
Gegen das, was wir vom Tode fürchten!

König Lear III, 6:

Edgar. Frateretto ruft mir und sagt, Nero fische im Pfuhl der Finsterniß.

Othello V, 2:

Othello. O du verfluchter Sklav! Peitscht mich, ihr Teufel,
Weg von dem Anblick dieser Himmelsschönheit!
Stürmt mich in Wirbeln! Röstet mich in Schwefel,
Wascht mich in tiefen Schlünden flüss'ger Glut!

Diese Stellen können nur mit Sicherheit erklärt werden durch den Inhalt der Abhandlung des Plutarch *Περὶ τῶν ὑπὸ τοῦ θείου βραδέως τιμωρουμένων.* Hier wird erzählt, daß Thespesios aus der Höhe auf den Hals gefallen sei, todt gelegen habe und am dritten Tage wieder erwacht sei. Während dieser Zeit hatte er Hallucinationen, die so gedeutet wurden, als habe die Seele, vom Körper getrennt, das Geträumte wirklich erlebt. Er habe die Seelen der Gestorbenen gesehn, welche von unten in die Höhe steigend flammende Blasen gebildet hätten, die sich nicht auf gleiche Weise bewegt hätten. Die einen seien mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit hervorgesprungen und gerade nach oben gestiegen, die anderen seien wie die Spindeln im Kreise herumgetrieben worden, bald nach oben, bald nach unten gehend in gemischter unruhiger Bewegung. Die Seele des Thespesios habe verschiedene Arten von Strafen gesehn, denen die Seelen der Gestorbenen unterworfen wurden. Ich führe hier bloß noch das Folgende an: Es gebe nebeneinander liegende Seen, den einen mit geschmolzenem Gold, den anderen sehr kalten von Blei, einen anderen rauhen von Eisen. Es ständen gewisse Dämonen dabei, welche nach Art der Erzarbeiter mit ihren Instrumenten die Seelen Derer, welche wegen Habsucht und Unersättlichkeit schlecht gewesen wären, hier herausnähmen und dort hineinwürfen. Die im goldenen See glänzend und durch die Gewalt des Feuers durchsichtig gewordenen schleuderten sie in den See von Blei und tauchten sie unter, bis sie von der Kälte hart gefroren seien, während sie im Eisensee sehr schwarz würden, um dann wieder in den goldenen Glutsee zu kommen....

Hier habe er auch die Seele des Nero mit goldenen Nägeln durchbohrt gesehn. Schon wollten ihn die Werkmeister in die Gestalt einer Pinderischen Viper verwandeln, als ein großes Licht erglänzt sei, aus dem eine Stimme befohlen habe, ihn in ein anderes sanfteres Thier zu verwandeln, welches um die Sümpfe und Seen singen sollte.

Die von Shakespeare genannten Strafen in Maaß für Maaß, Othello sind ganz von der vulgären Meinung über die Höllenstrafen abweichend. Besonders das an beiden Stellen angeführte „durch Stürme herumgejagt werden" ist etwas ganz Besonderes und entspricht dem wie Spindeln unaufhörlich im Kreise auf- und nieder gejagt werden der Seelen nach Thespesios in Plutarch. Ebenso kann ich mir die Stelle in Lear, nach welcher Nero im See der Finsterniß angeln solle, nur daraus erklären, daß Shakespeare die Schrift des Plutarch gekannt habe, in welcher bei Aufzählung der von der Seele des Thespesios beobachteten Strafen für die Seelen der Gestorbenen, kein Name genannt wird als der des Nero. Wenn dieser bei Plutarch auch nicht als selbst angelnd aufgeführt wird, so wird doch dort das Angeln im See der Finsterniß erwähnt, und der Gedanke ist gewiß nicht so nahe liegend, daß Shakespeare durch Zufall selbst darauf gekommen sein sollte.

Durch Herrn Prof. Leo wurde ich aufmerksam gemacht auf die Besprechung dieser Stelle in *A New Variorum Edition* von Horace Howard Furness Vol. V. King Lear. Hier heißt es (unter Akt III. Sc. VI. Nero), daß Rabelais (II, 30) den Nero als einen Leyermann und Trajan als einen Froschfischer in der Hölle dargestellt hätte. Nach Rabelais habe Shakespeare zuerst gehabt: Trajan ist ein Angler im See der Finsterniß. Schauspieler und Herausgeber seien unwillig darüber gewesen, daß ein so guter Fürst wie Trajan zu einer so schimpflichen Beschäftigung verwendet werden solle und hätten deshalb an seiner Statt den Nero als Angler gesetzt.

Ich kann dem gegenüber nur feststellen, daß die Verwendung des Nero zum Musiciren in der Hölle sich zuerst bei Plutarch findet, wo jedoch Trajan nicht erwähnt wird.

Ich wende mich zu den schon in meiner Abhandlung über die medicinische Kenntniß Shakespeare's genannten Stellen, in denen die Entstehung des Wahnsinns aus Melancholie, sowie die Geneigtheit des Melancholikers, durch Wahnbilder getäuscht zu werden, vom Dichter betont wird.

Julius Caesar IV, 3:

Brutus. Die Trennung nicht erduldend
Und Gram . . . .
. . . . Das brachte sie von Sinnen

Julius Caesar V, 3:

Messala. O hassenswerther Wahn! der Schwermuth Kind!
Was zeigst du doch dem regen Witz der Menschen
Das, was nicht ist?

Macbeth II, 1:

Ein Dolch der Einbildung, ein nichtig Blendwerk,
Das aus dem heißgequälten Hirn erwächst?
. . . .
Mein Auge ward der Narr der andern Sinne.

Hamlet II, 2:

Polonius. Und er verstoßen . . . .
Fiel in 'ne Traurigkeit; dann in ein Fasten;
Drauf in ein Wachen, dann in eine Schwäche;
Dann in Zerstreuung, und durch solche Stufen
In die Verrücktheit, die ihn jetzt verwirrt.

Hamlet II, 2:

Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja, und vielleicht,
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern,
Täuscht er mich . . . .

Bezähmte Widerspenstige. Einleitung 2:

Denn also hielten's eure Aerzte dienlich,
Weil zu viel Trübsinn euer Blut verdickt,
Und Traurigkeit des Wahnsinns Amme ist.

Komödie der Irrungen V, 1:

Aebtissin. Seit wann befiel der Wahnsinn diesen Mann?
Adriana. Die letzte Woche war er trüb' und still,
Und finster, ganz ein andrer Mann wie sonst:
Doch erst heut Nachmittag ist seine Krankheit
Zu diesem höchsten Grad von Wuth gesteigert.
. . . .
Aebtissin. Wo süß Erholen mangelt, was kann folgen,
Als trübe Schwermuth und Melancholie,
Der grimmigen Verzweiflung nah verwandt?
Und hinterdrein zahllos ein siecher Schwarm
Von bleichen Uebeln und des Lebens Mördern?

Diesen und ähnlichen Stellen steht gegenüber zuerst ein Ausspruch in dem Trostschreiben an Apollonius:

Während viele Leiden der Seele vorhanden sind, pflegt die Traurigkeit am schwersten von allen zu sein. Denn durch Traurigkeit soll bei Vielen Wahnsinn entstehn und unheilbare Krankheiten. Auch sind

Menschen vorgekommen, welche sich wegen Traurigkeit selbst um das Leben brachten.[1])

Ganz besonders wichtig für das Studium des Hamlet, des Macbeth ist aber die Stelle in der Lebensbeschreibung des Marcus Antonius, wo Cassius dem Brutus seine Ansicht mittheilt über die Erscheinung, welche der Letztere gehabt hat. Ich führe sie mit den Worten der North'schen Uebersetzung an:

In our sect, Brutus, we have an opinion, that we do not always feel or see that which we suppose we do both see and feel, but that our senses being credulous and therefore easily abused (when they are idle and inoccupied in their own objects) are induced to imagine they see and conjecture that which in truth they do not. For our mind is quick and cunning to work (without either cause or matter) anything in the imagination whatsoever. And therefore the imagination is resembled to clay, and the mind to the potter: who, without any other cause than his fancy and pleasure, changeth it into what fashion and form he will. And this doth the diversity of our dreams shew unto us. For our imagination doth upon a small fancy grow from conceipt to conceipt, altering both in passions and forms of things imagined. For the mind of man is ever occupied, and that continual moving is nothing but an imagination. But yet there is a further cause of this in you. For you being by nature given to melancholic discoursing, and of late continually occupied, your wits and senses, having been over-laboured, do easilier yield to such imaginations. For, to say that there are spirits or angels; and if there were, that they had the shape of men, or such voices or any power at all to come unto us, it is a mockery.

In unserer Sekte, Brutus, haben wir die Meinung, daß wir nicht immer das, was wir zu sehn und zu fühlen vermeinen, auch wirklich sehn und fühlen, sondern daß unsere leichtgläubigen und deshalb leichtgetäuschten Sinne (wenn sie müßig und in ihren eigenen Geschäften nicht thätig sind) zu der Einbildung bewogen werden, sie sähen und vermutheten das, was sie in Wahrheit nicht sehen. Denn unser Geist ist rasch und geschickt, ein jedes Ding in der Einbildung zu schaffen (ohne Ursache und Stoff dazu). Und deshalb wird die Einbildungskraft dem Thone verglichen und der Geist dem Töpfer, der ohne andere Ursache als seine Neigung und sein Vergnügen jenes in welche Gestalt und Form er nur will, umändert. Und dieses zeigt uns die Mannigfaltigkeit unserer Träume. Denn unsere Einbildungskraft wächst auf einen geringen Einfall von Gedanken zu Gedanken und schafft Aenderung sowohl in Leidenschaften wie in Formen der eingebildeten Dinge. Denn der Geist des Menschen ist immer beschäftigt und diese fortwährende Thätigkeit ist nichts als Einbildungskraft. Aber bei dir ist noch eine

---

[1]) *Πολλῶν γὰρ ὄντων ψυχικῶν παθῶν, ἡ λύπη χαλεπωτάτη πέφυκεν εἶναι πάντων. Διὰ λύπην γάρ φασι καὶ μανίαν γίνεσθαι πολλοῖς καὶ νοσήματ' οὐκ ἰάσιμα αὐτοὺς τ' ἀνῃρήκασι διὰ λύπην τινές.*

andere Ursache zu berücksichtigen. Du bist von Natur geneigt zu melancholischer Unterhaltung und da du seit einiger Zeit fortwährend beschäftigt bist, so geben deine Geisteskräfte, deine Sinne, welche überarbeitet sind, solchen Einbildungen leichter nach. Denn daß es Geister oder Engel gäbe und daß sie, wenn vorhanden, die Gestalt, oder die Stimmen von Menschen, oder die Macht überhaupt, zu uns zu kommen, haben sollten, ist Unsinn.

Daß wir im Inhalte dieser Stelle die Hauptmotive zu Hamlet, zu Macbeth haben, dürfte schwerlich geleugnet werden können. Im Hamlet ist von Shakespeare die melancholische Anlage, welche ihn geneigt macht, übernatürliche Erscheinungen zu sehn, allzu oft betont, als daß dies für zufällig und nebensächlich betrachtet werden könnte. Bei Macbeth aber sind „die Geisteskräfte und Sinne“ durch die Mordgedanken „überarbeitet“, so daß sie „Einbildungen leichter nachgeben“, wie es oben Cassius ausspricht.

In Shakespeare's Wie es euch gefällt III, 3 heißt es:

Liebe ist eine bloße Tollheit.

Sommernachtstraum V, 1:

Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn . . . .
Wahnwitzige, Poeten, und Verliebte
Bestehn aus Einbildung. Der Eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle faßt:
Der Tolle nämlich; der Verliebte sieht,
Nicht minder irr', die Schönheit Helena's
Auf einer äthiopisch braunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,

Das Kapitel von der Liebe ist auch von Plutarch sehr eingehend behandelt worden. Außer den in verschiedenen Abhandlungen zerstreuten Bemerkungen widmet er dieser Leidenschaft zwei größere Abschnitte: 1) Buch von der Liebe (*Ἐρωτικός*) und 2) Erzählungen von der Liebe.

Auch Plutarch vergleicht die Liebe dem Wahnsinn. So z. B. in *Λείψανα περὶ Ἔρωτος*:

Die Einen nennen die Liebe Neigung, die Anderen Begierde, die Dritten Wahnsinn, Andere wieder eine göttliche und dämonische Bewegung der Seele, Manche nennen sie gar einen Gott.[1])

---

[1]) *Οἱ μὲν γὰρ νοῦν τὸν ἔρωτα, οἱ δ' ἐπιθυμίαν, οἱ δὲ μανίαν, οἱ δὲ θεῖον τι κίνημα ψυχῆς καὶ δαιμόνιον, οἱ δὲ ἄντικρυς θεὸν ἀναγορεύουσιν.*

In der Abhandlung *Ἐρωτικός* führt er folgenden Vers an:

> Nicht Kypris nur, sie ist theilhaftig vieler Namen.
> Sie ist Hades, unzähmbare Gewalt, ist Raserei des Wahnsinns.[1])

Merkwürdig aber ist in derselben Abhandlung die Stelle, in welcher die Liebe als eine der verschiedenen Arten des Enthusiasmus aufgeführt wird, weil eine Aehnlichkeit mit der oben citirten Betrachtung aus dem Sommernachtstraum nicht zu verkennen ist. Der Gedankengang ist folgender: „Die vom Körper auf die Seele durch schlechte Säfte, oder Mischung, oder durch schädliches Pneuma übertragene Wuth (*μανία*) ist eine schwere und schlimme Krankheit. Etwas Anderes aber ist der Enthusiasmus, welcher eine von Gott gegebene Aufregung ist. Die eine mit Wahrsagergeist verbundene Art kommt durch Eingießung Apollons. Eine andere Art ist der Enthusiasmus mit bacchischer Wuth durch Dionysos. Die dritte Art kommt von den Musen, sie erzeugt Poesie und Musik. Der kriegerische Enthusiasmus treibt die Völker gegen einander. Alle diese Arten können leicht gedämpft werden. Es ist aber noch eine Art zu nennen übrig, durch welche der Verstand des Menschen in Verwirrung gesetzt wird, der Enthusiasmus, welcher gute Jünglinge und schamhafte Frauen ergreift, der heftigste und heißeste, es ist die Liebeswuth. Diese läßt keine Muse, keine Beschwörung, keine Ortsveränderung aufhören. Sie lieben, wenn sie gegenwärtig sind und begehren, wenn sie entfernt sind, sie verfolgen bei Tage und bewachen die Thür bei der Nacht. Wenn sie nüchtern sind, rufen sie nach den Schönen und wenn sie trinken, besingen sie dieselben.“

In den *Λείψανα περὶ Ἔρωτος*: „Die Leidenschaften der Liebenden sind wahrhaft. Sie lieben, sie hassen: sie sehnen sich nach dem Abwesenden und fürchten denselben, wenn er zugegen ist: sie schmeicheln und lästern: sie sterben für den Geliebten und tödten ihn: sie wünschen, nicht zu lieben und wollen nicht aufhören zu lieben: sie wollen, daß der Geliebte keusch sei und suchen ihn zu verführen: sie belehren ihn und verderben ihn: sie wollen herrschen und fahren fort Sklaven zu sein. Dieses ist hauptsächlich Ursache, warum diese Leidenschaft für Wahnwitz gehalten wird.

Man könnte als Räthsel aufgeben: Was ist das, was zugleich

---

[1]) *οἰ Κύπρις μόνον,*
Ἀλλ᾽ ἔστι πολλῶν ὀνομάτων ἐπώνυμος.
Ἔστιν μὲν ᾅδης, ἔστι ἄφθιτος βία,
Ἔστιν δὲ λύσσα μαινάς.

haßt und liebt, flieht und verfolgt, droht und bittet, aufhören will und nicht will, sich über dieselbe Sache auf das äußerste freut und grämt, Einem und Demselben Schaden zufügt und ihn hütet und pflegt?"

Liebe macht tapfer. Othello II, 1:

Jago. Wenn du ein Mann bist, — denn man sagt, daß auch Feige, wenn sie verliebt sind, sich zu höherer Gesinnung erheben, als ihnen angeboren war —

Plutarch Ἐρωτικός spricht mehrmals aus, daß der Muthlose durch die Liebe kühn werde, sowie der Karge freigebig. Cap. 18:

Man sieht eine kleine und unedle Seele plötzlich durch die Liebe mit Hochsinn, Freimuth, Ehrliebe, Anmuth, Freigebigkeit erfüllt werden.

Ich kann mir nicht versagen, den Worten Plutarch's die beredte Definition der Liebe aus Shakespeare's Wie es euch gefällt V, 2 folgen zu lassen:

Phoebe. Sag, guter Schäfer, diesem jungen Mann,
Was Lieben heißt.

Sylvius. Es heißt, aus Seufzern ganz bestehn und Thränen,
Es heißt, aus Treue ganz bestehn und Eifer,
Es heißt, aus nichts bestehn als Phantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam.

Auch in Romeo und Julia werden Liebende den Wahnwitzigen verglichen Akt I, 1:

Romeo. Lieb' ist ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten;
Geschürt, ein Feu'r, von dem die Augen leuchten;
Gequält, ein Meer, von Thränen angeschwellt;
Was ist sie sonst? Verständ'ge Raserei,
Und ekle Gall', und süße Specerei.

Diesem Gedanken entspricht in Plutarch's Συμποσιακόν Buch V, 7. *Περὶ τῶν καταβασκαίνειν λεγομένων*:

Die gegenseitigen Blicke und das von den Augen kommende, sei es nun ein Licht, oder ein Strom, schmelzt die Liebenden und verdirbt sie durch einen mit Wollust gemischten Schmerz, den sie selbst Bittersüß (γλυκύπικρον) nennen.

Wir haben also auch bei Plutarch das Bittre und das Süße der Liebe zusammengenannt, ein für mich wenigstens auffallendes Zusammentreffen, da Tausende, welche über Liebe geschrieben haben, von einem Bittersüß derselben nichts erwähnen.

Von der Liebe, welche Viele lieber eine Trunkenheit statt Wahnsinn nennen möchten, wenden wir uns zu den Betrachtungen über die Wirkung des Weines. Ich führe nur Falstaff's berühmten Panegyrikus auf den Sekt hier an:

König Heinrich IV., II, IV, 3:

Falstaff. Ich wollte, ihr hättet nur den Witz dazu, das wäre besser als euer Herzogthum. — Meiner Treu, dieser junge Knabe von nüchternem Geblüt liebt mich nicht, auch kann ihn kein Mensch zum Lachen bringen: aber das ist kein Wunder; er trinkt keinen Wein. Es wird niemals aus diesen bedächtigen Burschen etwas Rechtes, denn das dünne Getränk und die vielen Fisch-Mahlzeiten kühlen ihr Blut so übermäßig, daß sie in eine Art von männlicher Bleichsucht verfallen, und wenn sie dann heirathen, zeugen sie nichts wie Dirnen; sie sind gemeiniglich Narren und feige Memmen, — was einige von uns auch sein würden, wenn's nicht die Erhitzung thäte. Ein guter spanischer Sekt hat eine zwiefache Wirkung an sich. Er steigt euch in das Gehirn, zertheilt da alle die albernen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme der Zunge, überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus. — Die zweite Eigenschaft unsers vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Bluts, welches, zuvor kalt und ohne Bewegung, die Leber weiß und bleich läßt, was das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit ist: aber der Sekt erwärmt es, und bringt es von den inneren bis zu den äußersten Theilen in Umlauf. Er erleuchtet das Antlitz, welches wie ein Wachtfeuer das ganze kleine Königreich, Mensch genannt, zu den Waffen ruft; und dann stellen sich alle die Insassen des Leibes, und die kleinen Lebensgeister aus den Provinzen ihrem Hauptmanne, dem Herzen, welches, durch dies Gefolge groß und aufgeschwellt, jegliche That des Muthes verrichtet. Und diese Tapferkeit kommt vom Sekt, so daß Geschicklichkeit in den Waffen nichts ist ohne Sekt; denn der setzt sie in Thätigkeit; und Gelahrtheit ist ein bloßer Haufe Goldes von einem Teufel verwahrt, bis Sekt sie promovirt und in Gang und Gebrauch setzt. Daher kommt es, daß Prinz Heinrich tapfer ist, denn das kalte Blut, das er natürlicher Weise von seinem Vater erben mußte, hat er wie magres, unfruchtbares und dürres Land gedüngt, gepflügt und beackert mit ungemeiner Bemühung wackren Trinkens, und gutem Vorrath von fruchtbarem Sekt, so daß er sehr hitzig und tapfer geworden ist. Wenn ich tausend Söhne hätte, der erste menschliche Grundsatz, den ich ihnen lehren wollte, sollte sein, dünnes Getränk abzuschwören und sich dem Sekt zu ergeben.

Dieser Rede ähnlich ist zum Theil der Inhalt des Tischgespräches: „ob man rechtthue, beim Becher zu berathschlagen.“ *Εἰ καλῶς ἐποίουν βουλευόμενοι παρὰ πότον.* Plutarch Tischgespräche Buch VII. 10. Hier heißt es, daß nach Platon's Ausspruche der Wein Körper und Seele zugleich erwärme, den Körper beweglich mache, die Poren eröffne, sodaß die Vorstellungen Zutrauen erweckten und zum Reden antrieben. Denn Einige hätten zwar eine erfinderische, aber in der Nüchternheit zu blöde und erstarrte Natur und würden erst, wenn sie zum Trinken kämen, von der Wärme

des Weines augefeuert, wie der Weihrauch durch Hitze.[1]) Der Wein vertreibe die Furcht, welche den Berathschlagenden am meisten hinderlich sei und unterdrücke viele andere niedere und unrühmliche Leidenschaften, er decke Bosheit und Heimtücke auf, indem er gleichsam die Falten der Seele auseinanderziehe, er mache in der Rede jede gute oder schlechte Eigenschaft der Seele ersichtlich; er sei der wahre Vater der Freimüthigkeit und durch diese der Wahrheit und wenn diese nicht vorhanden seien, könne weder Erfahrung noch Witz Nutzen stiften. Viele führten die Sache dadurch, daß sie gerade heraussagten, was ihnen in den Sinn käme, besser zum Ziele, als wenn sie ihre Meinung hinterlistig und verschmitzt versteckten. Der Wein dämpfe eher Zorn, Feindschaft, Streitsucht, Geiz, er mache redlich, aufrichtig, geschickt, das Gute dem Schlechten vorzuziehen.

Zu der Vergleichung zwischen dem wenig trinkenden Johann von Lancaster mit dem viel trinkenden Prinzen von Wales könnte Shakespeare zum Theil bewogen worden sein durch den Brief des jüngeren Kyros an die Lakedämonier, dessen Plutarch in den moralischen Schriften[2]), aber auch in der Lebensbeschreibung des Artaxerxes gedenkt. Er schrieb nämlich zu seiner eigenen Empfehlung, daß er ein edleres Herz, mehr Kenntnisse habe, als sein Bruder, daß er ein besserer Magier sei. Außerdem aber könne er mehr Wein trinken und besser vertragen als jener, der, wenn er getrunken habe, hochmüthig und unanständig, nüchtern aber unfreundlich sei und aus Weichlichkeit weder Pferd noch Streitwagen besteige.

Sommmernachtstraum III, 2 sagt:

Hermia. Die Nacht, die uns der Augen Dienst entzieht,
Macht, daß dem Ohr kein leiser Laut entflieht.
Was dem Gesicht an Schärfe wird benommen,
Muß doppelt dem Gehör zu Gute kommen.

Fast dieselben Worte finden sich bei Plutarch Tischgespräche achtes Buch, 3. Frage: „Warum die Nacht die Töne besser zurückgiebt als der Tag.“ Dort heißt es: soviel die Augen, wenn die Luft dunkel ist, verlieren, soviel wird durch das Gehör zurückgegeben.[3])

---

[1]) Wein macht munter geistreichen Mann,
Weihrauch ohne Feuer man nicht riechen kann. Goethe.

[2]) Tischgespräche Buch I. 4, ferner Aussprüche der Könige.

[3]) *σκοτεινὸς γὰρ ὢν ὁ ἀὴρ ὅσον τῶν ὀμμάτων ἀφαιρεῖται τοῦ προαισθάνεσθαι, διὰ τῶν ὤτων ἀποδίδωσιν.*

Daß Shakespeare an vielen Stellen die Trockenheit des Körpers bei den Greisen hervorhebt, ist jedem Leser desselben bekannt. Plutarch spricht über denselben Gegenstand in den Tischgesprächen drittes Buch, 3. Frage: Warum Frauenzimmer sehr wenig, Greise sehr leicht trunken werden. Dort heißt es: daß Greise der eigenen Feuchtigkeit entbehren, scheint schon ihr griechischer Name zu beweisen. (Plutarch will *γερων* von *γη* ableiten. Die Zusammensetzung ihres Körpers sei erdig.) Die Steifheit, Härte, Rauhheit der Greise beweist nach Plutarch die Trockenheit ihrer Natur.

In Macbeth II, 1 beschuldigt der Pförtner den Wein, daß er *provokes the desire, but takes away the performance of lechery;* er befördert das Verlangen und dämpft das Thun.

In den Tischgesprächen drittes Buch, 5. Frage: Ob der Wein in seiner Wirkung kalt sei, sagt Plutarch:

> Diejenigen, welche viel ungemischten Wein trinken, sind zum Beischlafe unfähiger.

Im Gegensatze hierzu wird das Salz häufig von Shakespeare in Verbindung mit geschlechtlichem Verkehr gebracht.

So sagt Timon zu Timandra: *Timon of Athens IV, 3:*

> *Make use of thy salt hours:*
> (Brauch deine würz'gen Stunden — statt salzigen)

Plutarch in den Tischgesprächen fünftes Buch, zehnte Frage, sagt, Diejenigen, welche sich der Keuschheit widmeten, enthielten sich des Salzes, weil dasselbe wegen seiner Wärme zum Beischlafe triebe.

In Hamlet IV, 1 sagt der König:

> Und wie der Eigner eines bösen Schadens,
> Den er geheim hält, ließen wir ihn zehren
> Recht an des Lebens Mark.

In der Abhandlung „Ueber die Neugierde“ führt Plutarch denselben Gedanken aus. Er sagt Cap. VII, daß Viele, da die Offenbarmachung der eigenen Uebel etwas Widerwärtiges sei, lieber gestorben seien, als daß sie ihre geheimen Krankheiten den Aerzten entdeckt hätten. Selbst wenn Aeskulap wieder aufstände und in den einzelnen Häusern nachforschen wollte, ob Dieser eine Fistel, Jene einen Krebs an geheimen Orten habe, man ihn abweisen würde, selbst wenn seine Neugierde heilbringend sein könnte.

Mehr als einmal werden bei Shakespeare die Bringer schlechter Nachrichten als widerwärtig und verhaßt hingestellt. Ich führe nur eine Stelle an und zwar König Johann III, 1:

Constanze. Fort, Mensch! dein Anblick ist mir unerträglich;
Wie häßlich hat die Zeitung dich gemacht!
Salisbury. Was that ich denn für Harm euch, gute Fürstin,
Als daß ich sprach vom Harm, den Andre thun?
Constanze. Der Harm ist so gehässig in sich selbst,
Daß, wer davon nur spricht, nicht harmlos bleibt.

In seiner Abhandlung über Geschwätzigkeit (*περὶ ἀδολεσχίας*) bringt Plutarch denselben Gedanken. Er sagt, daß wie Diejenigen, welche bittere und übelriechende Arzneimittel trinken müßten, selbst die Becher, woraus sie tranken, verabscheuten, so würden auch Diejenigen, welche böse Nachrichten brächten, von den Hörern mit Widerwillen gehört und gehaßt. Plutarch führt folgenden Vers des Sophokles an:

Der Thäter kränkt die Seele dir, doch ich das Ohr.[1])

In König Richard II. sagt Gaunt Akt I, 3:

Gaunt. Denk nicht, daß dich der König hat verbannt,
Nein, du den König.

Aehnliches erwähnt Plutarch in seiner Abhandlung „Ueber Verbannung“:

Dem Diogenes erzählt man, daß die Sinopeer ihm die Verbannung aus dem Pontus zuerkannt hätten. Und ich, erwiderte Diogenes, verbanne sie in den Pontus.

Coriolanus III, 3:

Brutus. Zu sagen ist nichts mehr. Er ist verbannt.
Coriolan. Du schlechtes Hundepack! . . .
Ich banne dich!
Bleibt hier zurück mit euerm Unbestand.

Auffallend ist die Vorliebe, mit welcher Shakespeare Kleinmüthigkeit und Feigheit von einer weißen Leber abhängig macht. So hat Junker Andreas in Was ihr wollt nicht so viel Blut in seiner Leber, daß es den Fuß einer Fliege benetze. Milchlebrig, weißlebrig, lilienlebrig werden Furchtsame gescholten. Die Leber weiß und bleich ist Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit, sagt Falstaff. Es war mir sehr interessant, in den Sprichwörtern, welche die Alexandriner brauchten, gesammelt in den moralischen Schriften Plutarch's, unter Nr. LXIV, zu finden:

Weißlebrigkeit. Etwas soll die Leber mancher Menschen befallen, was sie feige macht.[3])

---

[1]) *Ὁ δρῶν σ' ἀνιᾷ τὰς φρένας, τὰ δ' ὦτ' ἐγώ.*

[2]) *Σινωπεῖς σου φυγὴν ἐκ Πόντου κατέγνωσαν, Ἐγὼ δὲ, εἶπεν, ἐκείνων ἐν Πόντῳ μονήν.*

[3]) *„Λευκηπατίας“. Φασὶ συμβαίνειν τι ἐπὶ τὸ ἧπαρ ἐπί τινων, ὃ δειλοὺς ποιεῖ.*

Wenn wir die Aussprüche Shakespeare's über die Erde, den Mond und ihre Beziehungen näher ansehen, so finden wir Manches, was den allgemeinen Ansichten seiner Zeit kaum entsprechen dürfte und auf ein besonderes Studium gewisser Werke hindeutet. Ich will sie hier in einer Reihe aufführen.

Sommernachtstraum III, 2:

Hermia. Eh' wollt' ich glauben, daß es möglich wär',
Ganz zu durchbohren dieser Erde Boden
Und durch die Oeffnung zu den Antipoden
Zu senden des verwegnen Mondes Gruß,
Der hellen Mittagssonne zum Verdruß.

„Der hellen Mittagssonne zum Verdruß" ist eine etwas zu freie und nichts sagende Uebersetzung gegenüber dem englischen Texte:

and so displease
Her brother's noontide with the Antipodes.

welcher bedeuten würde: daß der Mond durch das Kriechen mitten durch das Centrum der Erde auf der anderen Seite erscheinen und seines Bruders (der Sonne) Mittagszeit bei den Antipoden durchkreuzen würde. Ich mache besonders auf diese Stelle aufmerksam, weil sie mit den bei Plutarch gesprochenen Ansichten, die ich in dieser Abhandlung citirt habe, übereinstimmt. Es heißt dort nämlich, eine Last von tausend Centnern könnte, wenn sie sich durch die Tiefe der Erde bewegte, deren Centrum wegen der Anziehungskraft nicht überschreiten. Hermia stellt auch als eine der größten Unwahrscheinlichkeiten auf, daß der Mond durch das Centrum der Erde kommen könne. Daß die Sonne als Bruder des Mondes von Shakespeare genannt wird, entspricht ebenfalls antiker Anschauung und findet sich ebenfalls bei Plutarch.

Romeo und Julia II, 1:

Romeo. Kann ich hinweggehn, wenn mein Herz hier bleibt?
Kehr' um, o Erde, suche deinen Mittelpunkt.

Troilus und Cressida III, 2:

Troilus. Als, — treu wie Stahl, wie Sonnenschein dem Tag,
Pflanzen dem Mond, das Täubchen seinem Täuber,
Dem Centrum Erde, Eisen dem Magnet.

Troilus und Cressida IV:

Cressida. Doch meiner Liebe starker Bau und Grund
Ist wie der Erde ewger Mittelpunkt,
Der Alles an sich zieht.

Troilus und Cressida I, 3:

Ulysses. stark wie die Achs', um die
Der Himmel kreist.

Othello V, 2:

Othello. Das hat wahrhaftig nur der Mond verschuldet;
Er kommt der Erde näher, als er pflegt,
Und macht die Menschen rasend.

Timon von Athen IV, 3:

Timon. Die Sonn' ist Dieb, beraubt durch zieh'nde Kraft
Die weite See; ein Erzdieb ist der Mond,
Da er wegschnappt sein blasses Licht der Sonne;
Das Meer ist Dieb, deß nasse Wogen auflöst
Der Mond in salz'ge Thränen.

Ebendaselbst:

Alkibiades. Wie ward der edle Timon so verwandelt?
Timon. So wie der Mond, wenn Licht ihm fehlt zu geben;
Doch konnt' ich nicht mich, wie der Mond, erneuen;
Mir borgte keine Sonne.

Antonius und Cleopatra IV, 9:

Enobarbus. Bezeuge mir's, o segensreicher Mond . . . .
Du höchste Herrscherin wahrhafter Schwermuth
Den gift'gen Thau der Nacht geuß über mich . . .

Diese Ansichten finden sich wieder in der Abhandlung Plutarch's „Ueber das Gesicht, welches auf der Mondscheibe erscheint,“ einer Schrift, die eine wahre Fundgrube für die astronomischen Ansichten der Alten zu nennen ist, da die Aussprüche der verschiedensten Philosophen hier niedergelegt sind. Von der Erde sagt in dieser Abhandlung Pharnakes:

Sie hat ihren von der Natur bestimmten Platz, nämlich den in der Mitte; denn dieser ist es, um welchen alles Schwere sich fortwährend hinneigt und sich von allen Seiten hinzieht. Jede höhere Region aber, wenn sie etwas zur Erde Gehöriges, das mit Gewalt nach oben geworfen wäre, aufnähme, würde es sogleich zurückdrängen oder lieber bei natürlicher Neigung entlassen.*)

Diese Ansicht wird in dem Gespräche Plutarch's von Anderen für etwas Absurdes erklärt, weil aus ihr folge, daß die Erde, welche soviel Tiefen, Höhen und andere Unregelmäßigkeiten habe, eine Kugel sei. Es folge ferner, daß die Erde von Antipoden bewohnt werde, welche wie Würmer oder Eidechsen, die unteren Theile nach oben drehend an der Erde klebten, während wir selbst nicht in gerader Richtung darauf wandelten, sondern schief und geneigt wie

---

*) *Πάνυ μὲν οὖν, εἶπεν ὁ Φαρνάκης (γῆν) τὸν οἰκεῖον καὶ κατὰ φύσιν τόπον ἔχουσαν, ὥσπερ αὐτὸ τὸ μέσον. οὗτος γάρ ἐστι περὶ ὃν ἀντερείδει πάντα τὰ βάρη ῥέποντα, καὶ φέρεται, καὶ συννεύει πανταχόθεν· ἡ δὲ ἄνω χώρα πᾶσα κἂν τι δέξηται γεῶδες ὑπὸ βίας ἀναῤῥιψὲν, εὐθὺς ἐκθλίβει δεῦρο, μᾶλλον δὲ ἀφίησιν ᾗ πέφυκεν οἰκείᾳ ῥοπῇ καταφερόμενον.*

Betrunkene. Es folge ferner, daß Klumpen von tausend Centnern, welche durch die Tiefe der Erde sich bewegten, wenn sie zur Mitte kämen, stille stehen müßten, auch wenn nichts sie hinderte oder aufhielte, während sie, wenn sie mit Gewalt nach unten gerissen die Mitte überschreiten sollten, wieder zurückgedreht würden und von selbst zurücklenkten. Wenn aber jeder schwere Körper nach demselben Punkte sich neige und mit allen Theilen nach seinem Mittepunkte strebe, so werde die Erde nicht als Mittelpunkt des Universums, sondern lieber als ein Ganzes, die schweren Körper als ihr gehörige Theile sich aneignen. Die sich zu ihr neigenden Körper würden nicht zum Mittelpunkte des Weltalls gezogen, sondern durch die Gemeinschaft und das Verwachsensein mit der Erde, sodaß die von ihr gerissenen wieder zu ihr zurückkehren müßten.

Denn wie die Sonne alle Theile, aus denen sie besteht, zu sich wendet, so empfängt auch die Erde den Stein als ihr zugehörig.

Die Sterne bewegen sich umher wie leuchtende Augen, welche im Angesicht des Universums eingesetzt sind. Die Sonne aber, welche die Bedeutung des Herzens hat, schickt Wärme und Licht aus sich und verbreitet sie gleich Blut und Pneuma. (Siehe Troilus und Cressida I, 3 Rede des Ulysses.)

Der Genosse, welcher in der Disputation jenen Ausspruch des Anaxagoras erklärt habe, „daß die Sonne dem Monde das Licht verleihe“, sei gerühmt worden.

„Er (der Mond) scheint mit einer gewissen kohlenfeuerähnlichen und schrecklichen Farbe, die ihm eigenthümlich ist.“

„Vom Monde kommt uns kein Leiden von Trockenheit, sondern viel von Feuchtigkeit und Weiblichkeit, Wachsthum der Pflanzen, Fäulniß des Fleisches“ u. s. f.

„Man sagt, daß auch die Fluthen des Meeres und die Fortschritte seiner Strömungen durch vom Monde gesandte Feuchtigkeit sowohl auseinandergehen, wie auch zunehmen.“ (Ebbe und Fluth.)

„Das Gesicht im Monde soll die Seelen erschrecken, wenn sie ihm näher kommen, da es ihnen furchtbar und entsetzlich erscheint.“

„Wie die Erde Einschnitte hat, so hat auch der Mond Höhlen. Die größte derselben nennt man den Winkel der Hekate.“

In den Tischgesprächen wird angeführt, daß Alkman den Thau Tochter der Luft und des Mondes nenne. (Drittes Buch 10.)

Interessant ist die Ansicht, welche Heinrich Percy über das Wesen des Erdbebens ausspricht.

König Heinrich IV. I. III, 1:

Die schwang're Erde
Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt,
Durch Einschließung des ungestümen Windes
In ihrem Schooß, der nach Befreiung strebend,
Altmutter Erde ruckt, und niederwirft
Kirchthürm' und moos'ge Burgen.

In ähnlicher Weise erklärt sich Plutarch in der Abhandlung über die Dichtkunst Homer's Cap. 107:

Da die ganze Erde in sich Luft und Feuer und Wasser, von denen sie auch umgeben wird, enthält, so ist es wahrscheinlich, daß sich in ihrer Tiefe luftartige Dämpfe erheben. Wenn diese nach außen gehn, so sollen sie die Luft bewegen; festgehalten aber machen sie aufschwellen und brechen nach außen. Man nimmt aber an, daß das Meer das Einschließen des Dampfes innerhalb der Erde bewirke, weil es die Ausgänge nach außen verschließe, sobald es aber zurücktrete, werfe es gewisse Theile der Erde nieder.

Der im Kerker zu Pomfret philosophirende König Richard II. sagt

König Richard II. V, 5:

Mein Hirn soll meines Geistes Weibchen sein,
Mein Geist der Vater: diese zwei erzeugen
Dann ein Geschlecht stets brütender Gedanken.

Auch bei Plutarch in der Abhandlung „über das Gesicht auf der Mondscheibe“ Cap. 28 findet sich etwas Aehnliches. Es heißt dort nämlich, daß der Verstand um ebensoviel vornehmer und göttlicher, als die Seele sei, um wieviel die Seele vorzüglicher sei als der Körper. Die Begattung (*σύνοδος*) der Seele mit dem Körper erzeuge den Gedanken (*λόγον*).

In Shakespeare heißt es von einem Gifte, daß es rasch tödte wie Akonitum oder rasches Pulver. Plutarch „Ueber Neugierde“ bringt vor, daß der Neugierige, welcher Akonit kosten wollte, um ihn zu prüfen, sterben werde, ehe er noch etwas davon geschmeckt hätte. Im Hamlet sehen wir, wie das von Laertes an das Rapier gestrichene Gift tödtlich wirkt, sobald es in eine Wunde kommt:

Hamlet IV, 7:

Ein Charlatan verkaufte mir ein Mittel,
So tödtlich, taucht man nur ein Messer drein,
Wo's Blut zieht, kann kein noch so köstlich Pflaster
Von allen Kräutern unterm Mond, mit Kraft
Gesegnet, das Geschöpf vom Tode retten,
Das nur damit geritzt ist.

In der Abhandlung: „Ob Schlechtigkeit genügend sei zu unglückseligem Leben“ bringt Plutarch Aehnliches über parthischen Saft. Derselbe sei für Niemand schädlich, noch verletzend, selbst nicht für die, welche ihn berühren oder herumtragen. Sobald aber ein Verwundeter ihn nur in die Wunde bringe, tödte es ihn sofort durch das in die Wunde gekommene. Die sonderbare Aeußerung Hektor's in Troilus und Cressida II, 2:

> nicht ungleich der Jugend,
> Die Aristoteles unfähig hielt
> Zum Studium der Moralphilosophie

schien mir immer mehr als jede andere auf einen alten Schriftsteller, dem Shakespeare diesen Ausspruch entlehnt habe, hinzudeuten und ich hoffte, das Original in den moralischen Schriften Plutarch's zu finden. Ganz ist diese Hoffnung auch nicht betrogen worden, denn in der Abhandlung *Ἐρωτικός* heißt es:

> Sowie die Mathematik die Knaben, welche zu lernen anfangen, verwirrt, so verwirrt die Philosophie die Jünglinge.
> *Ταράττει δὲ καὶ μαθήματα παῖδας ἀρχομένους, καὶ φιλοσοφία νέους.*

Ob Aristoteles wirklich selbst einen ähnlichen Ausspruch gethan hat, ließe sich nur durch gründliches Studium seiner Werke entscheiden. Trotz aller Aufopferungsfreudigkeit für die Shakespeareforschung konnte ich mich zu einer solchen Arbeit nicht entschließen.

Diese Sammlung ließe sich noch vermehren, doch will ich hier abbrechen, weil das Vorgebrachte genügen dürfte, um nachzuweisen, wie sehr auch Shakespeare mit den Ansichten, der Alten verwachsen ist. Die Meisterschaft in der Verwendung und Verarbeitung derselben ist ganz sein Eigenthum, aber gewiß ist es nicht zuviel und nicht gegen seinen Ruhm behauptet, wenn ich sage: auch er lernte von den Alten tiefer denken. Ob Shakespeare wirklich die Moralia des Plutarch gelesen habe, wage ich nicht zu entscheiden, doch scheint mir sicher, daß er wenigstens Auszüge daraus zu Gesicht bekommen haben muß.

Obgleich nun nicht ganz hierher gehörig, kann ich doch eine Bemerkung nicht unterlassen, welche Shakespeare's genaue Naturbeobachtung von Neuem zur Anerkennung bringt. In meinem Aufsatze über die medicinische Kenntniß Shakespeare's habe ich darauf hingewiesen, wie oft der Dichter seine Sterbenden oder dem Tode Nahen als Hellsehende hinstellt. So Hamlet, Romeo, Gaunt u.s.f. In König Johann V, 7 sagt Prinz Heinrich:

> Der Tod, wenn er die äußern Theil' erbeutet,
> Verläßt sie unsichtbar; sein Sitz ist nun

> Nach dem Gemüth zu, das er sticht und quält
> Mit Legionen seltner Fantaseien,
> Die sich im Drang um diesen letzten Halt
> Verwirren.

Eine neuere Schrift von Dr. med. E. Hornemann, Professor zu Kopenhagen, „Ueber den Zustand des Menschen kurz vor dem Tode", spricht dieselben Ansichten wie Shakespeare aus:

> Das Gefühl der Todesnähe ändert und klärt den inneren Sinn, während die äußeren Sinne, namentlich auch die Empfänglichkeit für Schmerzen, unter der graduellen Abnahme der Lebensfunktionen sich abstumpfen. Der innere Blick auf Vergangenes und Zukünftiges gewinnt in diesen Momenten eine größere Klarheit als sonst.

Es sind dies fast dieselben Worte, die Shakespeare braucht Die Gedanken sind vollkommen übereinstimmend.

Shakespeare in Griechenland.

Von

August Boltz.

Ἡ ΤΡΙΚΥΜΙΑ (The Tempest), *δρᾶμα. Οὐϊλιέλμου Σέϊκσπηρ. Μετάφρασις Ι. Πολιλλᾶ, Κερκυραίου. Κερκύρᾳ, τυπογραφεῖον Σχέρια*, 1855.

ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ, τραγῳδία εἰς πέντε πράξεις τοῦ ποιητοῦ Σακεσπήρου, ἐκ τοῖ ἀγγλικοῦ κειμένου εἰς τὴν Ἑλληνικὴν μεταγλωττισθεῖσα ὑπὸ Νικ. Κ. Ἰωνίδου. Ἀθήνησι, τίποις Σακελλαρίου, 1858.

Σαικσπείρου Τραγῳδίαι, μεταφρασθείσαι ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δημητρίου Βικέλα. Μέρος Δ´: ΜΑΚΒΕΘ. Μέρος Ε´: ἍΜΛΕΤΟΣ. Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῶν καταστημάτων Ἀνδρέου Κορομηλᾶ. 1882.

Σαίκσπηρ· ἈΝΤΩΝΙΟΣ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ, δρᾶμα ἐν πέντε πράξεις, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἀγγλικῆς ὑπὸ Μ. Ν. Δαμιράλη. Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφίου Παρνασσοῦ. 1882.

Ebenso verschieden wie der Name Shakespeare von den hier verzeichneten Uebersetzern hellenisch umschrieben worden ist, ebenso verschiedenartig ist auch die Sprache jedes Einzelnen und seine Methode der Wiedergabe des Grundtextes den Anderen gegenüber, ein Umstand, der keineswegs dazu angethan ist, ein Bedauern in uns hervorzurufen, sondern der uns vielmehr einen Blick gewährt in die nahezu unerschöpflichen Hülfsmittel der gegenwärtigen hellenischen Sprache in ihrem ganzen Umfange.

Die erste der vorgenannten Uebertragungen hat das Verdienst, den Reigen der Shakespeare-Uebersetzungen zu einer Zeit eröffnet zu haben, in welcher für derartige Studien in Hellas noch geringe äußere und innere Veranlassung vorlag. Der geehrte Verfasser derselben, der Abgeordnete Herr Polylas in Korfu, hat sich durch sie keinen geringen Anspruch auf die Dankbarkeit seiner Landsleute erworben. Er hat es vermocht, den schwierigen Text in der anmuthigen, überall verstandenen Volkssprache der ionischen Inseln so wiederzugeben, daß seine Arbeit noch heute, nach fast dreißig Jahren großer geistiger Bewegung, noch durch keine andere, etwa in der Hochsprache geschriebene, ersetzt worden ist. Sie wird auch bei der Strömung des Augenblickes, alle Poesie in die Formen der panhellenischen Volkssprache bannen zu wollen, ihre Stellung und Bedeutung voraussichtlich noch geraume Zeit bewahren. Seine Befähigung als Uebersetzer poetischer Meisterwerke hat Herr Polylas (so schreibt er sich in seinen neuesten Werken) erst ganz unlängst wiederum bewährt in seiner Uebertragung der ganzen Odyssee (in vier Lieferungen erschienen zu Athen, von 1875—1881) ins Demotische, über welche ich in der Allg. Augsb. Ztg., No. 312 von 1881 eingehend berichtet habe. Der unermüdliche Herr ist seit Beendigung dieser großen Aufgabe mit der Uebersetzung der Ilias beschäftigt, die inzwischen noch einen Bearbeiter gefunden hat in der Person des beliebtesten der gegenwärtigen hellenischen Dichter, des hochbegabten Herrn Georgios Paráschos (eine eingehende Würdigung der Gedichte seines Bruders Achilleus P., 3 Bde., Athen 1881, nebst Uebersetzungsproben s. in Allg. Augsb. Ztg. No. 70 von 1882). Die gediegene, nicht genug zu empfehlende Wochenschrift *Ἑστία* bringt in No. 353 vom 3. October 1882 bereits recht umfangreiche Bruchstücke seiner Uebersetzung, die in der That von außerordentlicher Schönheit sind.

Zur Veranschaulichung der Polylas'schen Sprachform bedarf es bei dem scharf ausgeprägten Charakter derselben nur einer kleinen Probe. Gleich der Anfang des Stückes gewährt sie in ausgiebigster Weise.

Act I. Scene 1.	*Πρᾶξις Α΄, Σκηνή α΄.*
(On a Ship at Sea. A storm with thunder and lightning. Enter a Shipmaster and a Boatswain.)	*(Καράβι 'ς τὴν Θάλασσα. Θαλασσοζάλη μὲ βρονταὶς καὶ μ' ἀστραπαὶς. Μπαίνουν ὁ Καραβοκύρης καὶ ἔπειτα ὁ Πλωρήτης.)*
MASTER.	*ΚΑΡΑΒΟΚΥΡΗΣ.*
Boatswain, —	*Πλωρήτη, —*
BOATSWAIN.	*ΠΛΩΡΗΤΗΣ.*
Here, master: What cheer?	*Ἐδῶ, ἀφέντη· πῶς ἀκοῦς τὴν καρδιά σου;*

MASTER.

Good: Speak to the mariners: fall to't yarely, or we run ourselves aground: bestir, bestir. (*Exit.*)

Enter Mariners.

BOATSWAIN.

Heigh, my hearts; cheerly, cheerly, my hearts; yare, yare. Take in the top-sail; tend to the master's whistle. — Blow till thou burst thy wind, if room enough!

Enter Alonso, Sebastian, Antonio, Ferdinand, Gonzalo, and others.

ALONSO.

Good Boatswain, have care. Where's the master? Play the man.

BOATSWAIN.

I pray now, keep below.

ANTONIO.

Where's the master, Boatswain?

BOATSWAIN.

Do you not hear him? You mar our labour; keep your cabins: you do assist the storm.

GONZALO.

Nay, good, be patient.

BOATSWAIN.

When the sea is. Hence! What care these roarers for the name of king? To cabin: silence; trouble us not.

GONZALO.

Good; yet remember whom thou hast aboard.

BOATSWAIN.

None that I more love than myself. You are a counsellor; if you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more; use your authority. If you cannot, give thanks you have lived so long, and make yourself ready in the cabin for the mischance of the hour, if it so hap. — Cheerly, good hearts. — Out of our way, I say.

ΚΑΡΑΒΟΚΥΡΗΣ.

Καλά· φώναζε τοὺς ναύταις· βάλε ὅλα σου τὰ δυνατά, εἰδεμὴ θὰ τσακισθοῦμε (*βγαίνει*).

Μπαίνουν Ναύταις.

ΠΛΩΡΗΤΗΣ.

Ἐλᾶτε, φίλοι μου· 'σαν παλληκάρια, παιδιά μου· μὲ καρδιά, μὲ καρδιά· μαζῶξτε τὸ τρίτο πανί· τὸν νοῦ σας 'ς τὴ σφουρίστρα τοῦ καραβοκύρη. — Φύσα, ξεθύμανε ὅλον σου τὸν ἀγέρα, ἂν σὲ χωράῃ ὁ τόπος! Μπαίνουν ὁ Ἀλόνζος, ὁ Σεβαστιάνος, ὁ Ἀντώνιος, ὁ Φερδινάνδος, ὁ Γονζάλος, καὶ ἄλλοι.

ΑΛΟΝΖΟΣ.

Καλὲ Πλωρήτη, φρόντιζε· ποῦ εἶναι ὁ καραβοκύρης; κάμετε ὡσὰν ἄνδρες.

ΠΛΩΡΗΤΗΣ.

Γειά, 'ς τὴ ζωή σας, κοπιάστε κάτω.

ΑΝΤΩΝΙΟΣ.

Πλωρήτη, ποῦ εἶναι ὁ καραβοκύρης;

ΠΛΩΡΗΤΗΣ.

Δὲν τὸν ἀκοῦτε; Ἐσεῖς χαλᾶτε τοὺς κόπους μας. Μείνετε 'ς ταῖς κάμαραίς σας· ἐσεῖς βοηθᾶτε τὴν τρικυμία.

ΓΟΝΖΑΛΟΣ.

Ἔλα, φίλε μου, ὀλίγ' ὑπομονή.

ΠΛΩΡΗΤΗΣ.

Ἂν τὴν εἶχε τὸ πέλαο. Ὄξ' ἀπὸ 'δῶ! Ἔγνοια πῶχουν γιὰ τὸν βασιλέα αὐτὰ 'ποῦ μουγκρίζουν! Κάτω· σιγᾶτε· μὴ μᾶς σκοτίζετε.

ΓΟΝΖΑΛΟΣ.

Καλό· μόν' θυμήσου ποίους ἔχεις ἐδῶ μέσα.

ΠΛΩΡΗΤΗΣ.

Δὲν ἔχω κανένα 'ποῦ ν' ἀγαπάω καλήτερ' ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου· τοῦ λόγου σου εἶσαι σύμβουλος· πρόσταξε, ἂν ἠμπορῇς, τοῦτα τὰ στοιχεῖα νὰ βουβαθοῦνε, καὶ φτειάσε τὴν εἰρήνη ἀναμεσόν τους, κ' ἐμεῖς πλιὰ δὲν τραβᾶμε σχοινί· ἂς κάμ' ἡ ἐξουσία σου· ἂν δὲν ἠμπορῇς, κάτεχέ μας χάρι ὅτι ἔζησες τόσο, καὶ ἄμε 'ς τὴν κάμαρή σου, ἑτοιμάσου γιὰ τὴν συμφορά, ἂν θὲ νὰ φθάσῃ. (Πρὸς τοὺς ναύταις·) Ἤξυπνα, παιδιά μου. — Ὄξω ἀπὸ τὴ μέση, σᾶς εἶπα. (βγαίνει.)

etc. etc.

Nur drei Jahre später erschien die Uebersetzung des Julius Caesar von Ionídis, diesmal aber nicht in demotischer, sondern in der bereits zu hoher Gunst und grosser Leistungsfähigkeit gelangten Hochsprache, und zwar in einer Form der Behandlung, welche diese Arbeit noch heute zu einer erfreulichen Lectüre macht.

Die Verdienste derselben sind gegen ihre Mängel überwiegend. Die letzteren sind mehr das Product der damaligen litterarischen Gesammtverhältnisse in Hellas als des Nichtvermögens des Verfassers. Da man nämlich noch in den Anfängen der Uebersetzungskunst und an die knappe Ausdrucksweise Shakespeare's zu allerwenigst gewöhnt war, mithin auch die Gewalt über die heimische Rede, sie metrisch wiederzugeben, noch nicht erlangt hatte, so schritt Herr Ionídis zur Uebersetzung in Prosa, weil diese ihm nach allen Seiten hin größere Freiheit des Ausdruckes gewährte. Die Gefahr aber, nunmehr über das Ziel hinauszuschießen, lag nahe und Herr Ionídis ist ihr in vielen Fällen nicht entgangen. Die Zahl der Stellen, die durch Weitschweifigkeiten, Umschreibungen und freie Wendungen aller Art oft die schönsten Bilder verwischen oder durch Auslassungen und Einschiebsel den Sinn und die Schönheit des Shakespeare'schen Ausdruckes beeinträchtigen, ist nicht gering (ich habe deren für meinen Gebrauch etwa 30 verzeichnet), ja es führt die allzu freie Behandlung des Originales zuletzt durch den leichteren Fluß der Arbeit zu Fehlern, die der Herr Verfasser unter allen Umständen vermieden haben würde, hätte er sich fester an den Grundtext gebunden gefühlt, wie z. B. in Act II. Scene 1, wo er die Worte des Brutus:

And let our hearts, as subtle masters do,
Stir up their servants to an act of rage,
And after seem to chide 'em

wiedergiebt durch

Εἴθε δ' αἱ καρδίαι ἡμῶν νὰ διατεθῶσιν, ὅπως αἰσθάνονται οἱ ἐπιδέξιοι διδάσκαλοι, οἵ τινες καί τοι ἐρεθίζοντες τοὺς δούλους αὐτῶν δι' αἱματηρὰν πρᾶξιν, προσποιοῦνται κατόπιν ὅτι ἐπιπλήττουσιν αὐτούς,

d. h. das gewöhnliche Wort *master*, Herr, ist in der minder naheliegenden Bedeutung *διδάσκαλος*, Lehrer, gebraucht, die hier absolut keinen Sinn hat. Und gleich drunter

Brutus: *Alas! good Cassius, do not think of him (Mark Antony).*
If he love Caesar, all that he can do
Is to himself, take thought, and die for Caesar:
And that were much he should etc.

bei Schlegel und Tieck: „Und das wär' viel von ihm“ lautet:

Ἀλλοίμονον! πάντη περιττὸν εἶναι νὰ σκέπτησαι περὶ αὐτοῦ, ἀγαθέ μου Κάσσιε, ἂν δὲ οὗτος ἀγαπᾷ τὸν Καίσαρα, ὅ, τι καὶ ἂν ἐπιχειρίσῃ θέλει στρέψει ὁλοκλήρως κατὰ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ, ἴσως καὶ θ' ἀποθάνῃ ἐξ ἀθυμίας διὰ τὸν Καίσαρα, καὶ τέλος, νομίζω ὅτι πολλὰ περὶ αὐτοῦ εἴπομεν κτλ.

Und andere mehr. Eine sorgfältige Durchsicht dieser sonst fleißigen Arbeit unter Zuhülfenahme der heutigen Vergleichungsmittel dürfte noch immer als eine lohnende Aufgabe sich erweisen.

Wir kommen nun zu dem hervorragendsten aller hellenischen Shakespeare-Uebersetzer, dem Shakespeare-Uebersetzer *κατ' ἐξοχήν*, Herrn Dimitrios Bikélas, gegenwärtig in Paris wohnhaft, über dessen hervorragende Befähigung und dichterische Eigenart ich im Magazin f. d. Litt. des Auslandes No. 42 von 1880 unter der Rubrik „König Lear in Island und Griechenland“ und sonst noch öfter berichtete. Als ich nach Beendigung der vergleichenden Lectüre seiner neuesten Schöpfungen „Macbeth, Hamlet“ den gewaltigen Stoff in meinem Kopfe herumwälzte, um ihm als wohlabgerundetem Anschluß an das Vorangehende die passendste Form zu geben — die vorzüglichen Darstellungen der beiden erhabenen Meisterwerke Shakespeare's im hiesigen Großherzoglichen Theater schienen mir dies Unternehmen wesentlich erleichtern zu wollen — da fiel mir die eingehende Besprechung des als Dante- und Shakespeare-Kenner wohlberühmten Herrn Th. L(ivadâs) in die Hände, welche derselbe im Feuilleton der gediegenen hellenischen Wochenzeitung *Κλειώ* (No. 1102. 1103) veröffentlicht hatte. Ich muß gestehen, daß der Inhalt dieser im schönsten Hellenisch geschriebenen Arbeit mich so fesselte, und daß er so sehr und umsoviel besser Alles aussprach, was ich etwa darüber hätte schreiben können, daß ich mich entschloß, diese beiden Artikel treu und ganz wiederzugeben, umsomehr als dem deutschen Leser dadurch Gelegenheit geboten wird, einmal ein eingehendes Urtheil eines hochgelehrten Griechen über diesen Gegenstand zu vernehmen. Kann ich nun auch die Schönheit seines Ausdruckes in meiner Uebersetzung nicht erreichen wollen, so glaube ich doch ihm in Bezug auf den Inhalt nicht allzuviel schuldig geblieben zu sein.

„Wie das alte Testament auf der Schwelle der ältesten Geschichte steht“, so beginnt Herr L., „wie die homerischen Epen in der Vorhalle der hellenischen Gesittung, also stehet auch der gottbegeisterte Sänger dreier übersinnlicher Welten vor der Pforte des Mittelalters, und der das Herz und die Nieren prüfende Sohn Al-

bion's in dem Wendepunkte desjenigen Geschichtsabschnittes, welcher unserer Zeit entgegenführte. Shakespeare, Dante, Homer und die Heilige Schrift erleuchten und belehren die Menschheit durch das Licht des Genies und der unvergänglichsten Worte, die einen seit Jahrhunderten, der andere seit Jahrtausenden. Bis zum Ende aller Tage werden sie mit dem größten Nutzen gelesen und durchdacht werden, denn in diesen hervorragenden Offenbarungen des menschlichen Geistes werden alle, die sie suchen, ewig neue Wahrheiten und Schönheiten entdecken, indem sie ihnen heilsame Belehrung und thatsächlichen Trost entlehnen."

„Mit besonderer Freude gestand Michel Angelo zum öfteren, daß, so oft er die Iliade oder die Odyssee in die Hand nahm, er sich zwanzig Fuß höher fühlte, als er wirklich war, und in der That: einer Leuchte gleich, die auf der Warte der europäischen Geschichte steht, verbreiten die homerischen Epen ein lieblich hehres Licht weithin um sich her, dem die civilisirten Völker allesammt ihre geistige Entwicklung und ihre Gesittung zumeist verdanken. Homer's Dichtung wird daher als das staunenswertheste Idyll des ehrfurchtgebietenden Alterthumes angesehen, als der vorverkündende Mythus der hellenischen Geschichte, als der Völkermessias, der begeisterte Götterverkündiger, als das heilige Buch des Hellenismus."

„Nicht willkürlich ist die Anführung neben ihm der beiden anderen Dichter. Shakespeare und Dante, obgleich in vielem einander unähnlich, erscheinen dennoch als Geistesbrüder, die ununterbrochen der eine den anderen ergänzen. Wie in jedem Menschen die allgemeinen Naturgewalten rege sind, Tugend und Laster, Licht und Finsterniß, der gute Genius und der böse Dämon, also lieben auch diese Dichter in ihren hervorragenden Schöpfungen die beiden sich widerstrebenden Extreme der menschlichen Natur darzustellen in himmelslichten Gebilden und in diabolischen Gestaltungen. Bei Dante bringt dies die Natur und der Zweck der Göttlichen Komödie gewissermaßen von selbst mit sich; bei Shakespeare hingegen beherrscht der Gegensatz der Charaktere alle seine Dramen aus inneren Prinzipien. In ihnen kommen zur Erscheinung, hier Gloster, Aaron, Iago, Lord und Lady Macbeth, Goneril, Regan; dort Kent, Edgar, Cordelia, Ophelia, Desdemona, Julia, Imogen. Verkörpert nun Dante das Uebernatürliche, so verleiht Shakespeare in seinen Gebilden dem Natürlichen Fleisch und Blut. Jenes Uebernatürliche aber und dieses Natürliche bilden, trotz aller substantiellen Unterschiede, im Absoluten eine einzige Einheit, so daß

auch Dante und Shakespeare in letzter Instanz nur eine einzige große Einheit bilden. Bei Dante begegnen wir fleischgewordenen Geistern, bei Shakespeare beseelten Phantomen. Beiden gemeinsam ist der Todtenschädel, der aus den Händen Dante's in die Shakespeare's überging. Graf Ugolino beißt ihn voll Rachezorn an; Hamlet richtet in seiner vermeintlichen Geistesumnachtung allerlei Fragen an ihn, und die Antworten, die in ihm wiederhallen, sind nicht minder erhaben wie die, welche dem italienischen Dichter von den Geistern der Unterwelt zu Theil werden."

„Dante wurde nicht mit Unrecht der „philosophische Visionär" genannt; er ist in der That ein geisterschauender Philosoph, aber was für einer! Aus dieser winzigen, taglebigen Welt wird er plötzlich emporgetragen in ewige Regionen, deren Qualen er schauet in der Hölle, ihre Läuterung in dem Fegefeuer und ihre verklärte Glückseligkeit im Paradiese. Anfangs zwar fühlt er sich ergriffen von furchtbarem Seelenschmerz und einem Grauen, das über die menschliche Kraft hinausgeht; denn was nur immer die zartbesaitete, leicht erregbare Phantasie eines ehrlichen und unbestechlichen Richters erfassen kann, alles das schauet und miterduldet er und unterliegt fast dem physischen Schmerze. Dann aber erhebt er sich in Sphären des Lichtes, nachdem auch seine Leibeshülle unmerklich der irdischen Schwere entkleidet worden. Unbewußt fühlt er sich emporgetragen und angezogen von dem Lächeln einer himmlischen Frauengestalt. Bald vernimmt er Geister, die nur Stimmen und schwebende Harmonien zu sein scheinen; dann wieder sieht er unter der schönheitsvollen Gestalt einer riesigen Lichtrose Chöre, die von den Tugenden und den himmlischen Mächten gebildet werden. Von allen Seiten durch den Aether her schallen wallende Töne an sein Ohr, heilige Worte, göttliche Verkündigungen, Lehren des Glaubens und der ewigen Wahrheit. Und auf solchen vom Himmelsmorgenglanz durchleuchteten Höhen, wo des Menschen Geist dahin schmilzt wie Wachs, wo die symbolischen Erscheinungen sich auflösen in ein mystisches Leuchten und strahlend Glänzen, erscheint die ganze Reise des Dichters durch die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies in der That als eine Vision, die mit Grausen beginnt und mit einer Verzückung der menschlichen Natur endigt, wie Glaukos sie empfand *ὅτε, γευσάμενος τοῦ χόρτου, ἀπέβη σύσκηνος τᾶν ἐναλίων θεῶν.*"

„Shakespeare verfolgte dasselbe Ziel wie Dante: *removere viventes in hac vita de statu miseriae et perducere in statum felicitatis.*

Da er aber nahezu 300 Jahre später geboren wurde als dieser (D. 1265—1321; Sh. 1564—1616), und zwar nach Erfindung der Buchdruckerkunst und des Schießpulvers, nach der Entdeckung der neuen Welt und der Auflösung des Ritterwesens, Zeuge war der wüthenden Religionskriege und des gänzlichen Unterganges der spanischen Flotte, dabei von Natur und ethischer Anlage ein auf's Praktische gerichteter Mann, so giebt er irgend welchen phantastischen Vorstellungen sich nicht hin, sondern schildert den Kern der Leidenschaften des menschlichen Herzens, das ihm nicht minder erregbar erscheint als der seine Heimatsinsel umwogende Ocean. Er stellt den Menschen dar als den Urheber seines eigenen Glückes oder Unglückes, besingt den Triumph der Tugend, jubelt über die Niederlage und die Strafe des Lasters und preist überall den die menschlichen Dinge lösenden Finger der göttlichen Vorsehung. Schauspiele phantasievollster Erfindung, historische Dramen, Lustspiele, Tragödien zeigen uns von dem verstellten Wahnsinne Hamlets bis zur unschuldigen Liebe der Desdemona, von dem herzlosen, grausamen Ehrgeiz Gloster's bis zur cynischen Unverschämtheit Falstaff's, von der blutgierigen Geldsucht des Juden Shylock bis zur idealen Lieblichkeit einer Miranda, in dem wahrheitsvollen Drama des Lebens das innerste Walten der Seele, das Geheimniß des menschlichen Treibens und somit schließlich das Mysterium der göttlichen Vorsehung. Dem sterbenden Brutus wagte Shakespeare nimmer die Worte in den Mund zu legen: „Tugend, du bist nur ein leerer Wahn!“ Hoch über aller menschlichen Existenz, über dem ungleichen Kampfe der feindlichen Gewalten, sieht Shakespeare immer noch eine höhere ethische Macht, welche mitten durch alle Unsicherheit der Gegensätze als starke ewige Herrin hervorgeht. Ein tiefes, unerschütterliches Gefühl offenbarte dem Dichter die höchste moralische Entwicklung des menschlichen Lebens, ohne welche Alles nur Zweifel und nächtliches Dunkel ist.“

„Als Vorrecht des wahren großen Dichters wird jenes Alles überwältigende Vermögen angesehen, welches das Empfinden, das geistige Ergreifen und die lebensvolle Gestaltung der Idee und der seelischen Vorgänge zu einem einzigen Geistesacte macht. Nicht genügt es, daß die Phantasie und das Gefühlsleben im Dichter alle anderen inneren Kräfte stark und gestaltungsfrisch überrage: alle seelischen Kräfte müssen wirksam in ihm sein und sich frei, sicher und gleichkräftig entwickeln. Die Phantasie allein, selbst in ihrer wunderbaren letzten Größe, genügt nicht, den wahren

Dichter zu bilden. Ein solcher zu sein, erfordert den ganzen Menschen.“

„Diese beiden auserlesenen Geister, in welchen Alles vereinigt ist, was das innere Leben des Menschen bildet, und die mit der Größe des Ideales in glücklichster Vollendung die Technik der Ausführung verbanden, sie erweiterten ihr individuelles Gewissen in dem allgemeinen Gewissen der ganzen Welt; sie erzitterten im prophetischen Zorne, erbebten vor Abscheu oder Liebe, mitempfanden alle Glückseligkeit und alle Schmerzgefühle, alles Unglück und alles grauenvolle Leid der Menschheit, blieben aber unentwegt sanft, still und redlich auf ihrem seltenen Höhepunkte stehen und fanden so in sich alles Menschliche wieder; denn das Ziel, auf welches sie gerichtet waren, lag jenseits alles irdischen Seins. Ihr Herz schlug ohne Unterlaß, geheimnißvoll und voll edelster Theilnahme, für die Ebbe und Flut der ganzen menschlichen Natur, indem es aus ihrer unversehrten Ganzheit immer neue Lebenskraft gewann. Sie erfaßten die Gegenwart als lebendiges Glied der Vergangenheit und der Zukunft, und vermochten so die engen Schranken der Zeit zu durchbrechen und lebenbringende und lebenspendende Ewigkeit in sich aufzunehmen. So wurden sie die Heroen nicht einer Litteratur, sondern der ganzen Menschheit, Philosophen zugleich und Dichter, Politiker und Moralisten. In der freien Arbeit ihrer hehren Kunst gaben sie einer neuen umfassenden Lehre Leben und Ausdruck, insofern in der Tiefe ihres Herzens das ganze große Drama des Lebens und der Zukunft geistig verarbeitet wurde, das die kurzen Tage ihres irdischen Daseins so ernst beschäftigte. So kam es, daß wohl mancher die Weisheit vieler und großer Männer studiren und begreifen konnte, daß aber keiner je so viel empfand und so viel wußte, wie Dante und Shakespeare empfanden und wußten. Vor den Augen keines anderen christlichen Dichters wurde der Schleier der Ewigkeit in solchem Maße gelüftet wie vor den Augen Dante's und Shakespeare's.“

„Shakespeare hatte nicht nöthig, die englische Sprache erst so zu schaffen und auszugestalten, wie Dante die italienische. Die dahingegangene lateinische Völkergemeinde hatte eine Sprache hinterlassen, die — so reich sie war — dennoch eine erstorbene Schönheit besaß und weder den Charakter, die Ideen, die Bedürfnisse, noch die Gebräuche des modernen Lebens scharf zu bezeichnen und auszudrücken vermochte, mithin für den allgemeinen Gebrauch sich als völlig ungeeignet erwies. An beiden Seiten der Alpen wie

der Pyrenäen brachte das Bedürfniß des Völkerverkehres ein neues Idiom zur Herrschaft, das trotz seiner Rauhheit voll jugendlichen Lebens und der freiheitlichen Entwicklung fähig war. Dieses Bastardkind Roms, welches die Gelehrten und die Mächtigen anzuerkennen nicht für werth hielten, nahm Dante an Kindes Statt an, als er auf seinen Wanderungen durch die Straßen und Plätze des demokratischen Florenz dasselbe aufgenommen hatte und nun aus seinem eigenen Geiste es mit Allem ausstattete, was es später schmückte: mit männlichem Ernst, holder Einfalt, Unabhängigkeit und Adel, Süße und heiliger Erhabenheit bei schlichter lieblichster Grazie. Hierdurch gab er seiner Leier eine Stimme, die gleich der des Orpheus Steine und Bäume in Bewegung setzte, den Astronomen gleich, welche sich Instrumente bauen, mit denen sie die Himmelsräume ausmessen. So entstieg mit der Göttlichen Komödie die italienische Sprache zu gleicher Zeit seinem Haupte; zu gleicher Zeit beschenkte der ruhmbedeckte Flüchtling die Menschheit mit einer wunderbaren Sprache und einer in ihr geschaffenen unsterblichen Dichtung."

„Shakespeare hingegen saugte denselben Geist und dasselbe hohe Genie aus den Zeiten, in welchen es ihm gegeben war, seine hohe Stellung zu erreichen. Geboren ungefähr 60 Jahre nach der Wiedergeburt der Wissenschaften und der schönen Künste, nachdem ein Camões (1524—1579), ein Tasso (1544—95), ein Ercilla*), Lope de Vega (1562—1635), Calderon*) die Ohren Europas gefesselt hatten — drei epische Dichter und zwei dramatische — fand er die englische Sprache zu drei Vierteln ausgebildet vor durch Thomas Moore (1480—1535), Bacon (1561—1626), Surrey († 1547) und Spenser (1510—96), und führte sie nun ihrer Vollendung entgegen. So wie einst der attische Dialekt sich aufgebaut hatte aus allen vornehmsten Eigenschaften des Aeolischen, Dorischen und Ionischen unter sorgsamer Vermeidung von deren Schwächen und Mängeln, ebenso erstand die Sprache Shakespeare's, indem er alle Vorzüge der romanischen und der angelsächsischen Sprachen in ihr zu vereinigen wußte: den süßen Wohllaut des Italienischen, die Schärfe und Glätte des Französischen, die Tiefe und die Kraftfülle des Germanischen, die Mängel und Schwächen derselben meidend. Shakespeare überholte selbst Petrarch (1304—74), einerseits durch die 154 schmelzenden und herzbestrickenden lyrischen Gedichte, in

*) Ercilla wurde erst 1590, Calderon erst 1601 geboren. Anm. d. Uebers.

welchen er sich als „der honiglippige Dichter“ erwies, andererseits durch ein Schauspiel „Romeo and Juliet“, das „den Duft des Frühlings ausströmend, den wollusterfüllten Gesang der Nachtigall nachahmt und von der Zartheit der neu erschlossenen Rosenknospe ist“. Die französische Glätte und Präcision wird derjenige leicht herausfinden, welcher Shakespeare’s lebhafte Schilderungen und die gereimten und reimlosen Erzählungen mit einiger Aufmerksamkeit durchgeht, ebenso wie er die germanische Tiefe in den Monologen des Hamlet, des Macbeth u. a. unschwer entdecken wird. Homer erzog das Alterthum und hatte zu Schülern einen Aeschylos und Sophokles, Euripides und Aristophanes, Virgil und Horaz. Dante ward zum Lehrer des neueren Italiens bis auf Tasso und Monti. Rabelais (1483—1553) schuf die französische Litteratur, in welcher Montaigne (1533—92), Lafontaine (1621—95) und Molière (1622-73) seine directen Nachfolger waren. — England ist ganz Shakespeare. Dieser gab seine Sprache weiter an Milton (1608—74) und Byron, seinen gewandten Dialog an Sir Walter Scott. An ihm bildeten sich aber auch Goethe und Schiller, Victor Hugo und Alexander Dumas. Nach der Heiligen Schrift wird er als Zweiter geschätzt und verehrt von den gelehrten Fremden nicht nur, sondern von den ungezählten Millionen der alten und der neuen und neuesten Welt angelsächsischen Stammes, von Europa und America bis nach Indien und Neu-Seeland“.

„Was Tommaseo von Dante sagt, darf auch von Shakespeare gesagt werden, nämlich daß „das Lesen desselben eine Pflicht, die Wiederholung des Gelesenen eine Nothwendigkeit, das Durchdenken und Durchempfinden desselben Zeichen eines großen Charakters ist“. Die Beschäftigung mit ihm ist und wird angesehen als der untrügliche Gradmesser geistiger Entwicklung, ethischer Durchbildung, gesunden Geschmackes und wahrhafter Gesittung des ihn lesenden Volkes. Aus diesen beiden Quellen trinken allüberall diejenigen, welche eine freie Erziehung genossen haben, Schönheitssinn, Wahrheit, holde und seelenerfreuende Harmonie, indem sie den goldstimmigen Enthüllungen derselben willig ihr Ohr leihen und sie mit liebevoller Beflissenheit, jeder so gut er es vermag, in seiner eigenen Sprache sich klar machen. Der unlängst in Wien durch frühzeitigen Tod dem Irdischen entrückte Minister Haymerle fand besonderes Vergnügen daran, in seinen Mußestunden die Monologe Shakespeare’s und die prachtvollsten Episoden Dante’s ins

Deutsche, Persische und Arabische zu übersetzen. Wie die goldenen Sprüche der alten griechischen Tragiker in Oxford, so werden in Deutschland den ausgezeichneteren Schülern und Schülerinnen die geläuterten Geistesworte Shakespeare's als Prämien verliehen, weil sie daselbst mehr und mehr zum Gemeingut des ganzen Volkes geworden sind. Es giebt im gelehrten Europa keinen Mann und keine Frau, die nichts von dem brittischen Dichter wüßten, selbst wenn sie nicht in einer höheren Erziehungsanstalt gebildet, ja sogar des Englischen unkundig sind. Der Prüfstein der Schauspieler Deutschlands ist das Kaiserliche Theater zu Wien, in welchem jeder junge Schauspieler die hohe Probe besteht und seine Laufbahn sichert, wenn er einen oder zwei der hervorragenden Charaktere Shakespeare's mit Erfolg darstellt".

„So war es denn an der Zeit, daß diese beiden Dichter auch in Hellas der Menge zugänglich gemacht wurden. Mussúros Pascha, Gesandter der Hohen Pforte in London (*Δάντου Κόλασις*. Die Besprechung dieser hochverdienstlichen Leistung von Livadâs in *Κλειώ*, No. 1080), Antoniadis, Mavrokéfalos bemühten sich nach Kräften, jeder nach seiner Weise, eine würdige Uebersetzung der Göttlichen Komödie zu liefern. Hierdurch regten sie die Neugierde und das Interesse ihrer Leser nicht wenig an und veranlaßten viele von ihnen, von dem italienischen Texte genauere Kenntniß zu gewinnen und ihn zu studiren."*)

„Eine nicht minder werthvolle Gabe verehrte der neueren hellenischen Litteratur neuerdings der durch viele ernste Studien der hellenischen Welt wohlbekannte Herr Dimitrios Bikélas, indem er Hamlet und Macbeth metrisch übersetzte. Die ersten Proben seiner Befähigung, Shakespeare ins Hellenische zu übersetzen, legte unser gelehrter Landsmann 1876 dem Publikum vor, indem er seine Uebertragung von Romeo and Juliet, Othello und King Lear herausgab, die auch im Auslande allseitigste Anerkennung fand, nicht zum mindesten von dem gründlichen Kenner der hellenischen Litteratur, dem vielbetrauerten Professor W. Wagner. Mit Absicht hatte Bikélas gerade diese drei Dramen zum Ausgangspunkt seiner

*) Zwei neuerdings veröffentlichte vortreffliche Uebersetzungsproben lieferten: Herr P. Matarángas, hell. Consul in Kaballa, Macedonien, den III. und V. Gesang der Hölle, in der durch Inhalt und Illustrationen gleich ausgezeichneten griechischen Illustrirten Zeitung „Ἕσπερος" No. 27. 33 und Herr Io. G. Frangiâs, den I. Gesang der Hölle in dem wissenschaftlichen Journale *Παρνασσός*, Band V. 333 ff. Anm. d. Uebersetzers.

übersetzerischen Thätigkeit erwählt, weil sie gewissermaßen eine das ganze menschliche Leben umspannende Trilogie bilden. Und in der That: in Romeo und Julie spielen die Leidenschaften der Jugend sich ab in der unglücklichen Liebe zweier jungen Seelen; im Othello wird das unaussprechliche Herzweh des Mannes geschildert, der von der Eifersucht gefoltert wird, und im König Lear — der Tragödie κατ' ἐξοχήν nach Gervinus — werden die Leiden und qualvollen Geschicke des Alters dargestellt. Den Cyclus der allgemein anerkannten Meisterwerke Shakespeare's füllte Bikélas nun aus durch die Uebertragung des Hamlet und des Macbeth, „wünschend, daß auch andere befähigtere Männer unsere Litteratur durch eine poetische Hellenisirung des ganzen Shakespeare bereichern möchten."

„Shakespeare wurde durch ihn nicht zum erstenmale mit dem hellenischen Gewande bekleidet. Den „Sturm" übersetzte Herr Polylâs, den „Julius Caesar" Herr Ionídis, den „Hamlet" Herr J. Pervánoglos, den „Macbeth" Herr N. J. K., den „Lear" Herr Bassiliádis, „Romeo und Julie" Herr Skalídis, „Cymbeline" Herr Xenos u. s. w."

„Sie alle aber übersetzten jeder nur ein Drama. Ihre Arbeiten, und wären sie selbst nicht so schwer zugänglich, wie sie es sind, haben nicht das Gleichmäßige der Ausmeißelung und des Ausdruckes; auch ihre Methoden der Wiedergabe sind zu ungleich, als daß sie auch nur annähernd ein treues Totalbild von dem Originale zu vermitteln vermöchten."*)

„Ist es denn aber überhaupt möglich, daß die südlichen Nationen Shakespeare so verstehen und würdigen können, wie z. B. die nordischen Völker Dante verstehen und verehren? Ist es möglich, diese eigenartige wundergestaltige nordische Blume über die teutonischen Grenzgebiete hinaus zu verpflanzen? Nach einigen schlechten Erklärern und noch schlechteren Scholiasten, die an einzelnen Stellen mit besonderem Nachdrucke herumtüfteln und dem Dichter Ansichten unterschieben, die er wohl nie gehabt hat, sollte die auf seinem Grabsteine befindliche Inschrift:

*) Der Sturm und Julius Caesar sind vorstehend von mir besprochen. Den Hamlet des Herrn J. Pervánoglos (gegenwärtig Redacteur der vorzüglichen hellenischen illustrirten Zeitung Ἕσπερος, Uebersetzer von Longfellow's „Song of Hiawatha" und Dichter des historischen Dramas Ἀλέξιος ὁ Κομνηνός, Ἑσπ. No. 31 ff.), den Cymbeline des beliebten Dichters K. Xenos, den Macbeth von N. J. K., Lear von Bassiliádis, und Romeo and Juliet von Skalídis habe ich mir auf keine Weise zugänglich machen können. Mehrere dieser Arbeiten sollen übrigens nur Studien über die betreffenden Dramen sein. Anm. d. Uebers.

Good friend, for Jesus' sake forbear
To dig the dust enclosed here.
Blessed be he that spares these stones,
And curs'd be he that moves my bones

auch in dieser Beziehung zur Nachachtung dienen. Läuft also unser guter Bikélas wirklich Gefahr, den Fluch des erhabenen Dichters auf sein Haupt zu laden?"

„Eine metrische Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen ins Hellenische ist ohne alle Uebertreibung unendlich viel schwieriger als die der Divina Commedia. Die englische Sprache ist eine Sprache des Nordens und eines der vier Hauptorgane der europäischen Civilisation. Unsere Volkssprache dagegen ist eine südliche und noch in der vollen Entwicklung begriffene, und darum gebricht es ihr noch an unzähligen wissenschaftlichen, technischen, mechanischen, physiologischen und anderen Ausdrücken, wie die Länge der Zeit, das Bedürfniß und die geschichtlichen Vorgänge sie in jedem Sprachmuseum allmählich aufhäufen. Englische einsilbige und zweisilbige Wörter können in künstlerischer Verwendung bei uns nicht anders übersetzt werden als durch vielsilbige und der Unterschied zwischen fremdländischem *suo, son, sein, his* und unserem demotischen *ὁ ἰδικός του* ist doch ein gar gewaltiger! Bei Shakespeare findet man ferner mehr denn dreißig Jägerausdrücke, Phrasen, die auf die Falkenjagd Beziehung haben, Hundebenennungen u. s. w., die den Hellenen vollkommen unbekannt sind; Namen von Blumen und Gewächsen, die in Hellas nie wuchsen, noch gepflanzt wurden, unzählige Antithesen und Metaphern, Allegorien und Anspielungen, Sprüchwörter und „geflügelte Worte", witzige Sticheleien, feinste Wortspiele der Komiker, Dialoge von Todtengräbern, Selbstgespräche von rohen, dem Trunk ergebenen Pförtnern etc., welche — da sie alle auf entfernte Orte und Zeiten und uns gänzlich fremde Umstände sich beziehen — im Hellenischen auch nur annäherungsweise wiederzugeben eine absolute Unmöglichkeit ist. Außerdem giebt es im ganzen Shakespeare, namentlich im Hamlet, nicht wenige Stellen, und zwar nicht etwa unwichtige, die — sei es aus Verderbung des Textes, sei es aus anderen Ursachen — so unverständlich geworden sind, daß selbst die englischen Scholiasten sie sehr verschiedentlich deuten und den Uebersetzer in nicht geringe Verlegenheit versetzen. So wird es denen unter uns, die der englischen Sprache kundig sind, vielleicht interessant sein zu erfahren, daß eine einzige Stelle im Hamlet (I. IV. 36) zur wahren Crux editorum et interpretum geworden ist,

da sie bereits siebzig Berichtigungen erlitten hat, zu welchen nunmehr die ein und siebenzigste hinzugekommen ist, nämlich:

The dram of ill
Doth all the noble substance oft a d d i c t
To his own scandal,

welche Stelle Herr Bikélas nicht unglücklich also übersetzt:

Ἀρκεῖ τὸ δράμι τοῦ κακοῦ στὴν εὐγενῆ οὐσίαν
Νὰ τὴν ξεπέσῃ, κ' εἰς αὐτὸν νὰ φέρῃ καταισχύνην.

„Und hierzu gesellt sich nun noch das eigenartige Wesen des Dichters selber. Dieser besitzt, je nach Erforderniß, das Männliche, das Erhabene, das Schwülstige oder das Gedrungene des schwerlautigen Aeschylos oder das Leichte und Anmuthige des süßlautigen Sophokles, seltener die rhetorischen Ausschmückungen des wortfindigen Euripides, dem er sonst noch wahlverwandt ist, durch die Menge seiner philosophischen Aussprüche, sententiis densus. Steigt nun das Pathos und gelangt es zu seiner vollen Höhe, dann bewirken wohl der erhabene und feierliche Flug, der hochgespannte Gang der Erregung, die bakchische, entfesselte Raserei, daß die Gedanken vor der geistigen Vorstellung des Dichters stürmisch dahinbrausen, zusammenstoßen, sich durcheinander tummeln und nebeneinander daher strömen, gleich den schäumenden Wogen eines von den Felsen herabstürzenden Bergstromes, und daß sie sich dann zusammenballen in einen einzigen metaphorischen Satz, in ein Gleichniß, in widerspruchsvolle Andeutungen, die in einem fremden Idiome nur äußerst schwer ausgedrückt werden können."

„Aber selbst in den kürzesten Wechselgesprächen des belebten Dialoges gleichen die Shakespeare'schen sinndurchhauchten Reden bald gewaltsam daherrollenden Trümmern eines Klippensturzes, bald geschickt abgeschossenen scharfen Pfeilen, bald wieder, besonders in den Worttändeleien der Verliebten, den Reifen, die nur der Lust des Werfens wegen nach allen Richtungen emporgeschleudert werden."

„Gegenüber solchen und anderen schier unüberwindlichen Schwierigkeiten mehr hat Herr Bikélas Alles gethan, was ein gewissenhafter hellenischer Gelehrter nur thun konnte. Denn nicht unvorbereitet begab er sich ans Werk. Er unterzog sich vielmehr seit lange jeder nöthigen geistigen Anstrengung, jeder erforderlichen Vorbereitung, studirte das Englische und mit ihm den Dichter in England selber und wohnte dort den Vorstellungen der großen Dramen bei. Er durchforschte die berühmtesten der Scholiasten und Erklärer in englischer, französischer und deutscher Sprache, berieth sich mit

englischen Gelehrten über die Auffassung schwerverständlicher Stellen und giebt gewissermaßen Rechenschaft über seine Forschungen in seinen Einleitungen und in den zahlreichen interessanten Anmerkungen, sowie in den beigegebenen philosophischen, psychologischen und historischen Bemerkungen ausländischer Gelehrten."

„Herr Bikélas säuberte auch oder entfernte gänzlich solche unpassende Redensarten, die neuerdings auch bei den theatralischen Darstellungen ganz unterdrückt und in den für die Jugend und das Haus bestimmten Ausgaben ausgelassen werden. Da ferner Wortspiele niemals mit besonderem Glück aus der einen Sprache in die andere übertragen werden können, die Shakespeare'schen aber insbesondere, sammt seinen Witzworten, ohne Scholien und weitschichtige Erklärungen häufig nicht zu verstehen sind, so war er mit Sorgfalt beflissen, sie durch gleichwerthige einheimische zu ersetzen, um den Styl des Originales möglichst aufrecht zu erhalten. Wo er dies nicht thun konnte, gab er in Anmerkungen nöthige Auskunft; ebenso ersetzte er schwerverständliche unwesentliche Dinge, die mit dem Inhalt des Vorganges und der Würde der Dichtung nichts gemein haben, durch andere den Hellenen geläufigere. Ueberall aber übertrug er treu und echt hellenisch die Prosa in Prosa, metrische Partien metrisch, wobei er die Schlußreime oft mit wunderbarer Geschicklichkeit behandelte. Bei allen zweifelhaften Stellen rechtfertigte er in den Anmerkungen die Art seiner Auffassung, indem er alle anderen beachtenswerthen Deutungen anführte. So leuchtet denn auch an so vielen Stellen seiner Uebersetzung die Größe des Shakespeare'schen Genius durch, und der musenbegeisterte Bikélas erhebt sich auf die Höhe des Dichters, dessen geniale Ideen er erfaßt, sie in hellenisches Gewand kleidet und seinem Style solche Kraft, Kürze und Energie verleiht, daß auch der ungelehrteste seiner Leser die Uebersetzung sofort voll versteht und an ihr sich erfreut. Um eine Vorstellung von dieser durchaus nicht sklavischen, aber wohl wort- und sinngetreuen Uebersetzung zu geben, mögen einige kurze Proben hier Platz finden, der Raumersparniß wegen nur die eine mit dem englischen Texte. — Der mit der Ermordung des Königs Duncan noch immer zögernde, aber von den diabolischen Anschlägen seiner Gattin zur verruchten That angestachelte Macbeth bricht endlich in den Ausruf aus:

. . . . . Bring forth men-children only!
For thy undaunted metal should compose
Nothing but males. Will it not be received,

When we have marked with blood these sleepy two
Of his own chamber, and used their very daggers
That they have done it?

d. i. *Νὰ μοῦ γεννᾷς ἀρσενικὰ, διότι ἄνδρες μόνον*
ἀξίζει ἀπ' τ' ἀδάμαστα τὰ σπλάγχνα σου νὰ 'βγαίνουν!
Καὶ ποιὸς τῷ ὄντι δὲν θὰ 'πῇ, — τοὺς δύο κοιμισμένους
ἀφοῦ τοὺς πασαλείψωμεν μὲ αἷμα, καὶ συγχρόνως
ἂν κάμωμεν τῶν μαχαιρῶν τῶν ἰδικῶν των χρῆσιν, —
ποιὸς δὲν θὰ πῇ, ὅτ' εἶν' αὐτοὶ οἱ ἔνοχοι καὶ μόνοι;

Nicht minder schön ist wiedergegeben die Hexenscene Act I. Scene 3, die deshalb zur Vergleichung hier folgen möge (nach *Ἑστία* IX, 6):

Πρᾶξις πρώτη. Σκηνὴ τρίτη.

[*Ἐξοχὴ ἔρημος. Εἰσέρχονται αἱ τρεῖς Μάγισσαι.*]

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Ποῦ ἦσουν, ἀδελφή μου;

Β' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χοίρους ἔσφαζα.

Γ' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Σὺ ἀδελφὴ, ποῦ ἦσουν;

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Μία ναύτισσα
εἰς τὴν ποδιάν της μέσα εἶχε κάστανα,
κ' ἐμάσσα, 'μάσσα, 'μάσσα. — Δός μου, λέγω της.
— Κρημνίσου, στρίγλα, κράζει, πήγαιν' ἀπ' ἐδῶ!
Καὶ μ' ἔδιωξ' ἡ βρωμοῦσα, ἡ ἀχόρταγη.
'ς τὰ ξένα ταξειδεύει τάρ' ὁ ἄνδρας της,
πηγαίνει 'ς τὸ Χαλέπι τὸ καράβι του.
Κ' ἐγὼ ἐκεῖ θὰ 'πάγω 'ς ἕνα κόσκινο·
θὰ ἦμ' ἕνα ποντίκι μὲ χωρὶς οὐρὰν,
νὰ κάμω καὶ νὰ κάμω, νὰ τοῦ δείξω 'γώ!

Β' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Θὰ ἔχῃς ἀπ' ἐμένα ἕναν ἄνεμον.

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Εὐχαριστῶ.

Γ' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Σοῦ δίδω ἄλλον ἕνα 'γώ.

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Ἔχω κ' ἐγὼ τοὺς ἄλλους· ἔχω μάλιστα
καὶ ὅλους τοὺς λιμένας ὅπου θὰ φυσοῦν,
καὶ ὅλα τὰ σημεῖα ὅθεν ἔρχονται,
καὶ ὅσα ἔχ' ἡ χάρτα τῶν θαλασσινῶν.
Θὰ τὸν ἀποστεγνώσω 'σὰν τὸ ἄχυρον·
ὁ ὕπνος, νύκτα μέραν, δὲν θὰ ἔρχεται
'ς τὴν κουρασμένην σκέπην τῶν βλεφάρων του·
ὡσὰν ἀφωρισμένος ἄνθρωπος θὰ ζῇ·
ἐννηὰ φοραῖς ἐννέα ἡμερόνυκτα
θὰ λυόνῃ, θὰ στραγγίζῃ, θὰ μαραίνεται·

θὰ τὸν ἀνεμοδέρνω εἰς τὰ κύματα,
κι' ἂς μὴ 'μπορῶ νὰ πνίξω τὸ καράβι του!
Κύαξ' ἐττδᾶ τί ἔχω.

Β' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Δόσε μου νὰ ἰδῶ.

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Ἑνὸς πιλότου ἔχω ἕνα δάκτυλον,
ὁποῦ ἐνῷ 'γυρνοῦσε ἐναυάγησε.

Γ' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Τὰ τύμπανα! Ὁ Μάκβεθ ἔρχετ', ἔρχεται!

ΑΙ ΤΡΕΙΣ ΟΜΟΥ.

Τρεῖς Μοῖραις, καλομοῖραις, ἀδελφαῖς κ' αἱ τρεῖς,
τῆς γῆς καὶ τοῦ ἀέρος ταξειδεύτριαις,
γυρνοῦν χειροπιασμέναις ὁλοτρίγυρα.
Τρεῖς γύρους δι' ἐσένα· τρεῖς φοραῖς ἐγώ·
καὶ τρεῖς φοραῖς ἀκόμη· ἔγιναν ἐννηά·
'τελείωσαν τὰ μάγια. Τώρα, σιωπή!

[Εἰσέρχονται ὁ Μάκβεθ καὶ ὁ Βάγκος.]

ΜΑΚΒΕΘ.

Δὲν εἶδα 'μέραν, 'σὰν αὐτήν, τόσον φρικτὴν κι' ὡραίαν!

ΒΑΓΚΟΣ.

Πόσον νά θέλῃ ἀπ' ἐδῶ 'ς τὸ Φόρες;... Ὦ! τί εἶναι
αὐτὰ τὰ ὄντα τ' ἄγρια, τὰ καταζαρωμένα;
Δὲν 'μοιάζουν κάτοικοι τῆς γῆς, κι ὅμως πατοῦν τὸ χῶμα!
— Τί εἶσθε; Ζῆτε; Ἄνθρωπος 'μπορεῖ νὰ σᾶς λαλήσῃ;
Ἀποκριθῆτε! φαίνεσθε ὡσάν νὰ μ' ἐννοῆτε,
διότι ἀναιβάζετε ἡ κάθε μιὰ συγχρόνως
τὸ ξεραμένο δάκτυλο 'ς τὰ μαραμένα χείλη.
Ἂν ἔλειπαν τὰ γένεια σας θὰ ἔλεγα πῶς εἶσθε
γυναῖκες.

ΜΑΚΒΕΘ.

Ὁμιλήσατε ἂν δύνασθε! Τί εἶσθε;

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χαῖρε, ὦ Μάκβεθ! Χαῖρε σύ, Μάκβεθ, τοῦ Γλάμη θάνε!

Β' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χαῖρε, ὦ Μάκβεθ! Χαῖρε σύ, τοῦ Καουδὰρ ὁ θάνης!

Γ' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χαῖρε, ὦ Μάκβεθ! Βασιλεὺς μετέπειτα θὰ γίνῃς!

ΒΑΓΚΟΣ.

Ὦ φίλε, τί 'ξιππάζεσαι, καὶ διατί φοβεῖσαι
ἀκούσματα εὐχάριστα; — Ἐσεῖς, σᾶς ἐξορκίζω,
ἀποκριθῆτε! Πλάσματα τῆς φαντασίας εἶσθε;
ἢ ὄντα εἶσθ' ἀληθινὰ κ' αἱ τρεῖς, καθὼς σᾶς βλέπω;
'ς τὸν σύντροφόν μου εἴπετε τὸν τωρινόν του τίτλον,
καὶ τοῦ ἐπρομαντεύσατε μὲ τοὺς χαιρετισμούς σας
καὶ μεγαλεῖα μέλλοντα κ' ἐλπίδα βασιλείας,
τόσον ποῦ μένει ἔκθαμβος. 'Σ ἐμένα δὲν 'μιλεῖτε;

Ἐὰν τοῦ Χρόνου τὴν σπορὰν τὸ 'μάτι σας προβλέπει
ἂν νὰ εἰπῆτε δύνασθε ποιὸς σπόρος θὰ φυτρώσῃ,
καὶ ποῖος ὄχι, 'πῆτέ μου κ' ἐμέ, ποῦ δὲν γυρεύω
χάριν ἢ ἔχθραν ἀπὸ σᾶς, ἀλλ' οὔτε σᾶς φοβοῦμαι.

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χαῖρε καὶ σύ!

Β' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χαῖρε καὶ σύ!

Γ' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Χαῖρε καὶ σύ, ὦ Βάγκε!

Α' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Τοῦ Μάκβεθ ταπεινότερε, πλὴν μεγαλείτερέ του!

Β' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Ὄχι ἐξ ἴσου εὐτυχῆ, ἀλλ' εὐτυχέστερέ του!

Γ' ΜΑΓΙΣΣΑ.

Σὺ θὰ γεννήσῃς βασιλεῖς, κι' ἂν βασιλεὺς δὲν γίνῃς.
Λοιπὸν κ' οἱ δύο χαίρετε, ὁ Μάκβεθ καὶ ὁ Βάγκος!

ΜΑΚΒΕΘ.

Σταθῆτε, γλῶσσαι σκοτειναί, καὶ ἄλλα νὰ μοῦ 'πῆτε.
Τοῦ Γλάμη θάνην μ' ἔκαμε ὁ θάνατος τοῦ Σίνελ,
καὶ τὸ γνωρίζω. Ἀλλὰ ζῇ τοῦ Καουδὼρ ὁ θάνης,
ζῇ κ' εὐτυχεῖ. Ὡς Καουδὼρ πῶς χαιρετᾶτ' ἐμένα;
Τὸ δὲ νὰ γίνω βασιλεύς, ἀπίθανον ἐξ ἴσου
ὅσον νὰ ἦμαι Καουδώρ. Νὰ μοῦ εἰπῆτε πόθεν
τὴν εἴδησιν λαμβάνετε αὐτὴν τὴν θαυμασίαν;
καὶ διατί 'ς αὐτὸν ἐδῶ τὸν ἔρημον τὸν λόγγον
μ' αὐτούς σας τοὺς προφητικοὺς χαιρετισμοὺς κ' αἱ τρεῖς σας
τὸν δρόμον μας ἐκόψατε; Σᾶς ἐξορκίζω, 'πῆτε!

[Αἱ μάγισσαι ἐξαλείφονται.]

ΒΑΓΚΟΣ.

Δὲν κάμνει μόνον τὸ νερὸν πλὴν καὶ τὸ χῶμα φοῦσκαις.
Φοῦσκαις τῆς γῆς ἦσαν κι' αὐταί. Ποῦ 'χάθηκαν; Τὰς εἶδες;

ΜΑΚΒΕΘ.

Εἰς τὸν ἀέρα. 'Σκόρπισε τὸ ἄϋλον κορμί των
σὰν τὸν ἀχνὸν 'ς τὸν ἄνεμον. Ἂς ἔμεναν ἀκόμη!

ΒΑΓΚΟΣ.

Ἦσαν ἐδῶ ἀληθινὰ τὰ ὄντ' αὐτὰ ἐμπρός μας;
Ἢ μὴ ἐφάγαμεν κ' οἱ δυὸ τὴν ρίζαν ποῦ τρελλαίνει,
κι' ὁ νοῦς μᾶς λείπει;

ΜΑΚΒΕΘ.

Βασιλεῖς θὰ γίνουν τὰ παιδιά σου.

ΒΑΓΚΟΣ.

Σὺ βασιλεύς.

ΜΑΚΒΕΘ.

Καὶ Καουδὼρ πρὸς τούτοις. Δὲν τὸ εἶπαν;

ΒΑΓΚΟΣ.

Αὐτὰ μᾶς ἔψαλαν κι' αὐτά... Ἀλλά, ποιὸς πλησιάζει;

. . . .

sowie der berühmte Monolog aus Act II in der 1. Scene, der von großer Kraft und sprachlicher Vollendung ist:

Πρᾶξις δευτέρα. Ἐκ τῆς πρώτης σκηνῆς.

[Προθάλαμος ἐν τῷ μεγάρῳ τοῦ Μάκβεθ.]

ΜΑΚΒΕΘ μόνος.

Τί εἶναι τοῦτο, μάχαιρα, ποῦ βλέπω ἀντικρύ μου,
μὲ τὴν λαβήν της πρὸς ἐμέ; . . Ὢ ἔλα, νὰ σὲ πιάσω . . .
Δὲν σ' ἔχω, πλὴν τὰ 'μάτια μου ἐκεῖ ἐμπρὸς σὲ βλέπουν!
ὦ φάντασμα ὀλέθριον, δὲν εἶσαι κ' εἰς τὸ χέρι
καθὼς 'ς τὰ 'μάτια αἰσθητόν; Ἢ μὴ δὲν εἶσαι ἄλλο
παρὰ μαχαῖρι φανταστόν, ἀπάτης μόνον πλᾶσμα
ποῦ τὸ γεννᾷ ἡ κεφαλὴ 'ς τὴν ἔξαψιν τῆς θέρμης;
Ἀλλὰ σὲ βλέπω πάντοτε, ψηλαφητὸν σὲ βλέπω,
καθὼς αὐτό, ποῦ τὸ τραβῶ ἀπὸ τὴν θήκην τώρα.
Τὸν δρόμον ὅπου ἔμελλα νὰ πορευθῶ μοῦ δείχνεις,
καὶ ὅμοιόν σου σύνεργον θὰ εἶχα εἰς τὸ χέρι! . .
Σὲ βλέπω . . . Νά . . . κ' εἰς τὴν λαβήν, κ' ἐπάνω 'ς τὴν λεπίδα
αἵματος εἶναι σταλαγμοί, ὅπου δὲν ἦσαν πρῶτα! —
Δὲν ἔχει τίποτ' ἀπ' αὐτά. Ὁ φονικὸς σκοπός μου
τὸ σχῆμ' αὐτὸ τ' ἀνύπαρκτον 'ς τὰ μάτιά μου λαμβάνει. —
Αὐτὴν τὴν ὥραν τῆς νυκτός, 'ς τὸ ἥμισυ τῆς σφαίρας
ἡ φύσις φαίνετ' ὡς νεκρά, — κ' ἐξαπατοῦν τὸν ὕπνον
ὄνειρα τώρα τρομερὰ μέσ' 'ς τὰ σκεπάσματά του.
Τώρα γυρνοῦν ἐξωτικά, κ' εἰς τὴν χλωμὴν Ἑκάτην
προσφέρουν τὴν λατρείαν των· κι' ὁ ἄσαρκος ὁ Φόνος
ἀκούει τὰ οὐρλιάσματα τοῦ λύκου, τοῦ φρουροῦ του,
καὶ ξεκινᾷ, κι' ἀργοπατεῖ 'ς τὸ σκότος, μὲ τὸ βῆμα
ποῦ 'βάδιζ' ὁ Ταρκύνιος 'ς τὸ ἔργον του, — σὰν φάσμα! —
Ἐσύ, ὦ Γῆ ἀκίνητη, γερὰ θεμελιωμένη,
Τὰ βήματά μου μὴ τ' ἀκούς ἐκεῖ ὅπου πηγαίνουν,
μὴ τύχῃ καὶ οἱ λίθοι σου βαλθοῦν νὰ φλυαρήσουν,
καὶ διώξουν ἔξαφν' ἀπ' ἐδῶ τὴν φρίκην, ποῦ ἁρμόζει
'ς αὐτῆς τῆς ὥρας τὸν σκοπόν! . . Ἐγὼ τὸν φοβερίζω,
κ' ἐκεῖνος ζῇ! Τέτοια φωτιὰ μὲ λόγια δὲν ἀνάπτει.
Πηγαίνω, κ' ἐτελείωσε!

[Ἀκούεται σήμαντρον.]

Τὸ σήμαντρον μὲ κράζει.
Σημαίνει, Δῶγκαν, διὰ σέ· νεκρώσιμον σημαίνει.
Μὴ τὸ ἀκούσῃς! Ἢ Οὐρανὸς ἢ Ἅδης σὲ προσμένει! (Ἐξέρχεται.)

Nicht minder vollendet ist die Uebersetzung Hamlet's, von welcher wir nur den berühmten Monolog aus Act III, Scene 1 mittheilen wollen:

Νὰ ζῇ κανεὶς ἢ νὰ μὴ ζῇ; Ἰδοὺ ἡ ἀπορία.
Τί εἶναι πλέον εὐγενές; Νὰ ζῇ, νὰ ὑποφέρῃ
τῆς Τύχης τὰ τοξεύματα καὶ σφενδονίσματά της,

ἢ εἰς βασάνων πέλαγος τὰ ὅπλα ν' ἀντιτάξῃ
καὶ νὰ ἰδῇ τὸ τέλος των μὲ τὴν ἀντίστασίν του;
Ἀπέθανε, — ᾽κοιμήθηκε· ἰδού! Καὶ μ' ἕνα ὕπνον
νὰ παύῃ ὁ πονόκαρδος καὶ τὰ δεινὰ τὰ χίλια
ποῦ εἶν' ἡ μοῖρα τῆς σαρκός, συντέλεια θὰ ἦτο
νὰ τὴν ὀρέγεται κανεὶς ἐνθέρμως! — Ν' ἀποθάνῃ,
νὰ κοιμηθῇ. — Νὰ κοιμηθῇ; Νὰ ὀνειρεύετ' ἴσως!
Ἰδού, ἰδοὺ τὸ πρόσκομμα! Διότι 's τοῦ θανάτου
τὸν ὕπνον τοῦτον ἆρα γέ τί ὄνειρα θὰ ἔλθουν,
ἀφοῦ ἀποτινάξωμεν τὴν σκέπην τὴν φθαρτήν μας;
Αὐτὸ μᾶς φέρει δισταγμούς· αὐτὸ εἶν' ἡ αἰτία
ποῦ κάμνει τόσον μακρυνὸν τῆς συμφορᾶς τὸν βίον.
Διότι ποῖος ἤθελε ποτὲ νὰ ὑποφέρῃ
τοῦ κόσμου τὸν περίγελων καὶ τὴν καταδρομήν του,
τυράννων καταπίεσιν, τρανῶν ὑπεροψίαν,
τὰ βάσανα τοῖ ἔρωτος τοῦ καταφρονημένου,
τοῦ νόμου τὴν βραδύτητα, τὸ ὕφος τῶν ἐν τέλει,
ἢ καὶ τὰ κολαφίσματα ὁποῦ συχνοαρπάζει
ἡ μετριόφρων ἀρετὴ ἀπὸ τοὺς ἀναξίους,
ἐνῷ τοῦ ἦτο δυνατὸν τὸ πᾶν νὰ ἐξοφλήσῃ
μ' ἕνα κεντρί! Ποιὸς ἤθελε φορτία νὰ σηκόνῃ,
καὶ νὰ ἱδρόνῃ, νὰ βογκᾷ ἀπ' τῆς ζωῆς τὸ βάρος,
ἐὰν τοῦ μετὰ θάνατον ὁ φόβος, — ἂν ὁ τόπος
ὁ ἄγνωστος, ὁποῦ ποτὲ κανένας ταξειδιώτης
ἀκόμη δὲν ἐγύρισεν ἀπὸ τὰ σύνορά του, —
ἐὰν δὲν μᾶς ἐκλόνιζαν αὐτὰ τὴν θέλησίν μας,
ὥστε κανεὶς νὰ προτιμᾷ τὰ βάσανα ποῦ ἔχει,
παρὰ νὰ τρέξῃ μόνος του εἰς ἄλλα ποῦ δὲν 'ξεύρει.
Ἰδοὺ πῶς ἡ συνείδησις δειλοὺς μᾶς κάμνει ὅλους,
ἰδοὺ τῆς ἀποφάσεως τὸ φυσικὸν τὸ χρῶμα
πῶς μὲ τ' ἀχνόν της θάμπωμα ἡ σκέψις τὸ χλωμιάζει,
καὶ πῶς ἐπιχειρήματα μεγάλα καὶ γενναῖα
μὲ τοὺς τιούτους δισταγμοὺς ἀπ' τὰ νερά των 'βγαίνουν
καὶ καταντοῦν καὶ τ' ὄνομα τοῦ ἔργου νὰ τὸ χάνουν! —
Πλήν, σιωπή! Ὦ! ἡ γλυκειὰ ἡ 'Οφηλία! — Νύμφη,
'ς τὴν προσευχήν σου μὴ ξεχνᾷς κ' ἐμὲ τὰ κρίματά μου.
κτλ.

„Die demotische Sprache gebraucht Herr Bikélas bisweilen zu eigenartig, indem er sorgsam aufgesuchte Phrasen anwendet, in Nachahmung wohl des Dichters Aristotélis Valaorítis, der zu den Gebirgsbewohnern des Epirus wanderte um gegen Belohnung sein „Klephtisches Wörterverzeichniß“ zu vermehren. Ein Beispiel möge genügen. Hamlet, als Rosenkranz mit dem Vorwurfe gegen ihn sich wendet: „*Mylord, you once did love me* (*αὐθέντα μου, ἦτο καιρὸς ὁποῦ εἶχα τὴν ἀγάπην σου*) antwortet ihm: *And do still, by these pickers and stealers* (*τὴν ἔχεις πάντοτε· μὰ τὰ δεῖξε πῆξε τοῦτα*). In

einer Note bemerkt der Uebersetzer hierzu: „Indem Hamlet seine Finger zu Zeugen anruft (denen er im Texte die Bezeichnung Diebe und Stehler *„pickers and stealers“* beilegt), scheint er einzugestehen, daß er seine Sprache zu bösem Zwecke gebraucht, gleich als ob er seine Hände auch zum Dieben und Stehlen gebrauchte. Was die glückliche oder verfehlte Wiedergabe der *pickers and stealers* durch das *δεῖξε πῆξε* betrifft, so habe ich darüber nicht zu befinden.“ — Wir bekennen nun ganz ehrlich, daß wir diesen Passus der Bikélas'schen Uebersetzung nicht verstehen. Wir wissen dagegen, daß im Englischen die beiden Wörter einen allgemein verständlichen Sinn haben, wie schon aus dem englischen Katechismus hervorgeht, woselbst geschrieben steht: *„to keep my hands from picking and stealing“*. Hat der italienische Uebersetzer hier einfach gesagt: *„per queste mani io giuro“*, so würde nach unserer Meinung der hellenische dem Urtexte viel näher gekommen sein, wenn er etwa *μὰ τὰ κλέφτικά μου χέρια!* übersetzt hätte.“

„Auch einige Wortspiele hätte der Uebersetzer sehr wohl beibehalten können, wenn er gewollt hätte. Als Polonius erzählt, daß er einstmals den Julius Caesar vorgestellt habe und von Brutus auf dem Capitol ermordet worden sei, sagend: *„I did enact Julius Caesar: I was killed in the Capitol: Brutus killed me“* (Act III, Scene II), erwidert Hamlet: *„It was a brute part of him, to kill so capital a calf there.“* Hier liegt, wie Herr Bikélas bemerkt, ein zwiefaches Wortspiel vor: *Capitol, capital* und *Brutus, a brute part,* übersetzt aber dennoch:

„πῶς νὰ τὸ κάμῃ αὐτὸ τὸ κακὸν ὁ Βροῦτος;“

Beide aber, oder mindestens das eine dieser Wortspiele, sind in anderen Sprachen sehr wohl wiedergegeben, wie z. B. in:

Oh, in ver brutale
Atto fu lo scannar si gran vitello!

So würde die Uebersetzung:

Βροῦτος ἀληθινὰ καὶ κτῆνος ἦτο, τέτοιο λαμπρὸ
μοσχάρι νὰ σκοτώσῃ

gar nicht so unangemessen sein.“

„Beachtung verdienen unter den Anmerkungen diejenigen, in welchen der Uebersetzer Aehnlichkeiten der Shakespeare'schen Muse mit der der alten hellenischen Dramatiker nachweist. Diese Aehnlichkeiten aber sind nur dürftig und zufällig; auch haben sie ihren Ursprung keineswegs etwa in einer vorbedachten Nachahmung, sondern darin, daß der eine wie der andere „aus dem ewig unversieg-

baren Borne der Poesie“ schöpfte. Einen ausgiebigen Stoff der Vergleichungen würde der Erklärer finden, wollte er nachweisen, in welchem Maße spätere Dichter und Schriftsteller die Shakespeare'schen Bilder und Darstellungen ausgenutzt haben, gerade wie die römischen Dichter die homerischen. Das bekannte Bild Homer's:

„ἠύτε ἔθνεα εἶσι μελισσάων ἀδινάων“

hat bekanntlich Vergil weiter ausgeführt und nach ihm Milton es noch mehr ausgeschmückt. Die Shakespeare'sche Beschreibung des Schlafes, die Herrn Bikélas das sophokleische „ὕπν' ὀδύνας ἀδαής κτλ.“ ins Gedächtniß ruft, ist in Goethe's Egmont außerordentlich schön und veredelt wiedergegeben, als der den Tod im Gefängnisse erwartende Egmont sich niederlegt und von der himmelwärts herabsteigenden Göttin der Freiheit mit dem Kranze geschmückt wird. „Süßer Schlaf, du wie ein reines Glück ungebeten, unerfleht, am willigsten; du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes; ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonien, und eingehüllt in gefälligem Wahnsinn versinken wir und hören auf zu sein.“

„Als wir von der Arbeit des Herrn Bikélas zum erstenmale hörten, hofften wir — eingedenk des horazischen Wortes „daß Aeschylos die Tragödie gelehrt habe magna et grandia loqui“ — daß wir von ihm eine Uebersetzung in reiner Hochsprache (ἐν γλώσσῃ καθαρευούσῃ) lesen würden, die erhaben und Melpomene's nicht unwürdig sein würde. Herr Bikélas hat dagegen einen Mittelweg eingeschlagen, indem er die Volkssprache so verwendet, wie alle Leute sie heute gewöhnlich sprechen, wenn sie nicht Acht darauf haben, wie sie eben sprechen. Wir leugnen nicht, daß durch diese Sprache der Uebersetzer mehr denn durch die auch der Gelehrtesten viel von dem hinreißenden Pathos und der Natürlichkeit des Originales gewonnen hat. Daß nämlich die reine Volkssprache auch für die dramatische Poesie verwendbar ist, das hat uns Zambélios schon vor fünfzig Jahren gezeigt; daß ferner die reine Sprache so wie die gemeine und die der Klephten und jegliche andere für's Drama paßt, davon überzeugen wir uns täglich, wenn wir die Arbeiten des Dichters der Kreterin“ (τῆς Κρητηΐδος) und der „Mesolonghierin“ (τῆς Μεσολογγιάδος), des Herrn K. Antoniadis lesen. Vier Dramen hat der unerschöpfliche wackere Mann neuerdings wieder herausgegeben, in deren jedem er eine andere Sprache gebraucht; in der „Πεθερᾷ (Schwiegermutter)“ die Sprache der athenischen Gesellschaft mit all ihrer untergeschobenen fränkischen Civilisation; in der „Κυρᾷ

Φροσύνῃ (Dame Phrosyne)“ die damalige Sprache von Joannina; in der lieblichen „*Κλεφτοπούλᾳ* (Klephtentochter)“ die in den Schluchten des Olympos widerhallende, und in der „*Πανθείᾳ* (Göttliche, Glückselige)“ finden wir dem Inhalte nach die sokratische Philosophie, nach der Form aber die hohe blühende, glatte Umgangssprache der Gegenwart mit einem Hauche xenophontischer Süße.“

„Aber alle diese Werke sind Originale. Herrn Bikélas' Arbeiten dagegen sind Uebersetzungen, und es dürfte noch schwer sein, die Frage zu entscheiden, ob die Uebertragung fremder Dramen in die reine hohe Umgangssprache immer und überall eine glückliche sein müsse, da sie doch durch die mancherlei antiken Formen und Wörter dem Verständniß des Originales leicht Abbruch thun kann.“

„Jedenfalls hat die Bikélas'sche Uebersetzung den Vorzug, daß man beim Lesen derselben nicht genöthigt ist, einzelne Stellen zwei oder dreimal zu lesen, um sie zu verstehen, und somit ist sie auch zum Gebrauche für die hellenische Bühne wohlgeeignet.“ —

Herr Bikélas, der treue bescheidene Mann, der jeder Auszeichnung oder Reclame sorgfältigst aus dem Wege geht, kümmert sich wenig um den im Ganzen mäßigen Beifall, der seinen bedeutenden Leistungen von der Nation bisher gezollt worden ist. Unentwegt ist sein Streben gerichtet nicht auf Ehre und Anerkennung und noch viel weniger auf etwaige materielle Erfolge, sondern nur auf die Bereicherung der hellenischen Litteratur und durch sie auf die Hebung des Geschmackes und der Bildung seines Volkes, das zu lange schon an den seichten Produkten des französischen Theaters Gefallen findet. Die Gewöhnung an die schwerere Kost der Shakespeare'schen Muse wird zwar einige Zeit in Anspruch nehmen, aber nach der günstigen Aufnahme dieser Dichtungen in Athen zu urtheilen, scheint sie bereits sich einzustellen. Dies wird dem Dichter-Uebersetzer hoffentlich den Muth geben, nach der Erholungspause, die er jetzt sich gönnt, wieder rüstig an die Arbeit zu gehen. Mit dem Wunsche, daß dies geschehen möge, sei es mir vergönnt, dem hochgeehrten Manne von dieser Stelle aus einen herzlichen Freundesgruß zu senden.

Die Uebersetzung von „Antony and Cleopatra“ durch Herrn M. N. Damiralis, auf welche ich schon in der Allg. Augsb. Ztg. No. 70 von 1882 hingewiesen habe, ist eine Leistung, die sich den vorangehenden würdig anschließt, obwohl sie in Sprache und Form

durchaus davon verschieden ist. Dem stylgewandten Manne ist es gelungen, die sprachlich ungemein schwierige Aufgabe in einer Weise zu bewältigen, die der höchsten Anerkennung werth ist. Diese ist ihm die einheimische Presse denn auch nicht schuldig geblieben. Somit erübrigt es hier, in aller Kürze über die Art und Weise seiner Behandlung des Stückes zu berichten und die Belege dazu zu liefern.

Die gebundene Rede Shakespeare's giebt Damiralis nicht metrisch wieder, sondern in der edlen Prosa der Hochsprache, aber nicht mit der Ungebundenheit, wie wir sie bei Ionídis wahrnahmen, sondern im engsten Anschluß an Wort und Sinn des Originales. Gleich der Anfang des I. Actes möge als Probe dienen.

Scene I. Alexandria.	*Σκηνή Α΄. Ἀλεξάνδρεια.*
(A room in Cleopatra's palace. Enter Demetrius and Philo.)	*(Δωμάτιον ἐν τῷ ἀνακτόρῳ τῆς Κλεοπάτρας. Δημήτριος καὶ Φίλων.)*
PHILO.	*ΦΙΛΩΝ.*
Nay, but this dotage of our general's O'erflows the measure: those his goodly eyes, That o'er the files and musters of the war Have glow'd like plated Mars', now bend, now turn, The office and devotion of their view Upon a tawny front: his captain's heart, Which in the scuffles of great fights hath burst The buckles on his breast, reneges all temper, And is become the bellows and the fan To cool a gipsy's lust. (Flourish within) etc.	*Τῇ ἀληθείᾳ, ἡ παραφορὰ αὕτη τοῖ στρατηγοῦ ἡμῶν ὑπερβαίνει πᾶν ὅριον. Οἱ λαμπροὶ αὑτοῦ ὀφθαλμοὶ, οἱ πρὸ τῶν στοίχων καὶ τῶν πρὸς μάχην παρατεταγμένων φαλάγγων ἀπαστράπτοντες ἄλλοτε ὡς ὁ θωρακοφόρος Ἄρης, στρέφουσι τώρα καὶ συγκεντρόνουσιν ὅλην τὴν δύναμιν τοῦ βλέμματος ἐπὶ μελαγχροινοῦ μετώπου, ἡ δὲ ἀρηΐφιλος καρδία του ἥτις κατὰ τὸν ἀλαλαγμὸν τῶν φονικῶν μαχῶν κατέθραυε τὰς πόρτας τοῦ θώρακος, ἀπέβαλε πᾶσαν ὁρμὴν καὶ κατέστη φυσητὴρ καὶ ῥιπίδιον ἀερίζον τῆς Αἰγυπτίας τὴν ἀκολασίαν. (Σαλπίσματα.)*

Nur in der Rede der Vorgesetzten zu den Dienern und der Diener unter einander bedient der Uebersetzer sich der volksthümlichen Sprachform, beispielsweise Act I, Scene II:

ENOBARBUS.	*ΑΙΝΟΒΑΡΒΟΣ.*
Bring in the banquet quickly; wine enough Cleopatra's health to drink. u. a.	*Στρῶστε τραπέζι γρήγορα, καὶ φέρτε κρασὶ ἄφθονο γιὰ νὰ πιοῦμε εἰς ὑγείαν τῆς Κλεοπάτρας.*

Mit diesen Sprachmitteln besiegt er auch die schwierigsten Stellen mit großem Glück und giebt selbst die Wortspiele wieder, wie z. B. Act I, Scene V:

CLEOPATRA.	*ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ.*
. . . . *Hast thou affections?*	. . . . *Αἰσθάνεσα ποτὲ ἔρωτα;*
MARDIAN.	*ΜΑΡΔΙΑΝΟΣ.*
Yes, gracious madam.	*Ναὶ, χαριτωμένη βασίλισσα.*

CLEOPATRA.	*ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ.*
Indeed!	*Πράγματι;*
MARDIAN.	*ΜΑΡΔΙΑΝΟΣ.*
Not indeed, madam; for I can do nothing But what indeed is honest to be done etc.	*Ἐν τῷ πράγματι, ὄχι κυρία, διότι δὲν δύναμαι νὰ κάμω ἄλλο, παρ' ὅ τι εἶνε ἐμπράκτως ἀθῶον νὰ κάμῃ τις, κτλ.*

Das prächtige Trinklied (Act II, Scene VII) lautet in der anmuthigen Volkssprache also:

Ἔλα τοῦ οἴνου βασιλεζιά, Βάκχε κρασοπατέρα,
Μὲ τὰ παχεζιά σου μάγουλα, τὰ μάτζια φλογισμένα!
Ὅλα μέσ' τὸ ποτῆρι σου ξεχνοῦμεν ἐδῶ πέρα,
Μὲ κλῆμα τὰ κεφάλζιά μας εἶνε στεφανωμένα·
Κέρνα κι' ἂς στρέψῃ γύρω μας, ἂς στρέψῃ ὅλ' ἡ γῆ,
Κέρνα κι' ἂς στρέψῃ ὁλόγυρα, ὁλόγυρα ἡ γῆ!

Einzelne geringe Abweichungen von dem Wortlaut des Originales, wie etwa Act III, Scene VI: *Caesar. I 've told him, Lepidus was grown too cruel* durch ***Εἶπον αὐτῷ ὅτι ὁ Λέπιδος εἶχε γίνει λίαν ἐπαχθής***, oder ebendaselbst, weiter unten: *Caesar. Why have you stol'n upon us thus?* durch ***Διατί ἦλθες τόσον αἰφνιδίως***, das doch nur plötzlich und nicht auch heimlich bedeutet, u. a. m. werden bei einer sorgfältig durchgesehenen neuen Auflage leicht verschwinden, ebenso wie die sinnstörenden Druckfehler, wie in Act III, Scene V für *Eno. Then world, thou hast a pair of chaps, no more,* durch: ***Ὥστε, κόσμε, δὲν σοὶ μένουν πλέον εἰμὴ δύο μόνον σταγόνες*** statt ***σιαγόνες***, und die wiederholt vorkommenden *;* für *!*, die sämmtlich in die Buch-Ausgabe übergegangen sind.

Die athenische Presse berichtet mit Freude, daß auch Herr Damirális fernerhin der hohen Aufgabe, Shakespeare zu übersetzen, treu bleiben werde. Ihm und Hellas Glück und Segen dazu wünschend, schließe ich mit den Worten der ausgezeichneten ***Νέα Ἐφημερίς*** No. 50 von 1882:

„Als wie wünschenswerth muß es doch erscheinen, daß auch unser Volk mehr und mehr an die Lektüre der großen Dichter — der ausländischen sowohl wie unserer eigenen — sich gewöhnen und seine geistige Nahrung nicht mehr so häufig aus der oberflächlichen Romanschriftstellerei schöpfen möchte. Ein Drama Shakespeare's erhebt den Geist und die ganze Gemüthswelt des Lesers auf ebenso luftige Höhen wie die unsterblichen Meisterwerke unserer antiken dramatischen Dichtung es thun!"

Shakespeare's „Perikles, Fürst von Tyrus" auf der Münchener Bühne.

Von

Alfred Meissner.

Seit langen Jahren war es meine Ueberzeugung, daß mit dem Perikles von Shakespeare der deutschen Bühne ein Märchendrama von großer theatralischer Wirkung zugeführt werden könne. So sehr auch unsere Zeit eine nüchtern-verständige ist, mit dem Verstandesmäßigen allein kommt man auf die Dauer nicht aus. Das Verständige allein darf nicht die Bühne beherrschen, es muß ab und zu mit einer Gattung abwechseln, in welcher die Phantasie ihre Schwingen zu weiterem Fluge ausspannt. Wir wollen nicht immer auf der festgefügten Erde gehen, wir wollen zeitweise auch über sie wegschweben. Die Erfolge, welche mit der romantischen Oper erzielt werden, geben uns in dieser Beziehung einen deutlichen Fingerzeig. Und wenn wir Shakespeare's Wintermärchen auf der Bühne so lebhaft wirken gesehen haben, warum sollte man es nicht auch mit dem Perikles versuchen, der jenem ähnlich wie ein Zwillingsbruder ist? Dies war meine Ansicht, die ich im Laufe der Jahre vor manchem Theaterdirector entwickelte, ohne jemals damit einen praktischen Erfolg zu erzielen. Um für ein solches Märchendrama den Zuschauer von vornherein poetisch zu stimmen und ihn im Verlauf durch den denkbar stärksten Scenenwechsel zu geleiten, war Musik durchaus nothwendig. Die große Scene auf dem Schiffe verlangte eine complicirte und theure Maschinerie.

An diesen beiden Forderungen scheiterte meine Idee; ich mußte einsehen, daß mir alle Mittel fehlten, sie durchzusetzen. Ich griff zur Feder des Feuilletonisten. Siehe da! Ein Artikel über den Perikles, der ursprünglich in der „Neuen freien Presse“ erschien und von dort in das Shakespeare-Jahrbuch überging, gab der Sache eine günstige Wendung. Die fortlaufende Vergleichung des Perikles mit dem Wintermärchen bewog den Director der Münchener Bühne, Herrn Ernst Possart, das Stück zu lesen, zu prüfen, und er war rasch entschlossen, an eine Bearbeitung desselben zu gehn. Er allerdings hatte die Mittel bei der Hand, seine Ideen in Scene zu setzen, umsomehr als der Intendant der königlichen Schauspiele, Herr von Perfall, darauf einging, die Musik zu componiren. Das Unternehmen wurde rasch gefördert und am zwanzigsten October dieses Jahres (1882) konnte die Aufführung stattfinden. Damit war ein Stück, das in England mindestens zweihundertfünfzig Jahre den Todesschlaf geschlafen, in Deutschland aber noch nie gesehen worden war, der Bühne wiedergeschenkt. Die Aufführung rechtfertigte meine Erwartungen fast in allen Punkten.

Es dürfte die Leser des Shakespeare-Jahrbuchs interessiren, von dieser Aufführung Näheres zu hören; aber wenn dies geschieht, müssen sie von der Höhe literarhistorischer Forschung und Textkritik auf das Gebiet praktischer Bearbeitung und technischer Inscenesetzung herabsteigen. Ich kann den Herren auch schließlich nicht einen Gang auf die Bühne und eine Umschau hinter den Coulissen ersparen. Einmal, als Ausnahme von der Regel, mag dies gestattet sein!

Die Bearbeitung hatte vornehmlich drei Punkte ins Auge zu fassen: die Eliminirung des heutzutage für unschicklich Erachteten, die Vereinfachung des häufigen Scenenwechsels und die Beseitigung der Flüchtigkeiten, die diesem Schauspiele, in der Form, wie es uns übergekommen, eigen sind. Ich darf wohl bei den Lesern die Kenntniß des Stückes voraussetzen und brauche auf die Erzählung desselben, die übrigens im ersten Artikel gegeben wurde, nicht einzugehen. Daß der alte Gower fortbleiben müsse, stand von vornherein fest. Wir sind die Erscheinung eines „Chorus“ nicht gewöhnt. Die Meininger lassen zwar die „Zeit“ im Wintermärchen auftreten, die übrigen Bühnen sind diesem Beispiele nicht gefolgt. Dafür mußte manches, was Gower uns erzählt, an geeigneten Stellen eingeschaltet werden.

Die erste zu besiegende Schwierigkeit war schon in der Ein-

gangsscene vorhanden. Diese führt bekanntlich an den Hof des Königs Antiochus, der zu seiner Tochter in einem verbrecherischen Verhältnisse steht, aber, um die öffentliche Meinung zu täuschen, Freier zu einer Brautschau einladet, wobei diesen ein Räthsel aufgegeben wird, dessen Lösung ebenso wie die Nichtlösung sie um den Kopf bringt, da sie im ersten Falle wegen Majestätsbeleidigung, im zweiten Falle wegen schlecht bestandener Probe sterben müssen. Possart war der Ansicht, daß das Erscheinen eines so entweihten Geschöpfes, wie es die Tochter des Antiochus ist, auf unserer modernen Bühne nicht zulässig sei. Er glaubte die Scene fortlassen und sie in eine Erzählung des Perikles an seinen Vertrauten Helikan auflösen zu müssen. Ich kann mich zur Billigung dieser Emendation nicht bekehren lassen. Wir erhalten so statt einer hochdramatischen, hocheffectvollen Eingangsscene eine unwirksame Erzählung à la Racine. Und ist die Erzählung wirklich weniger anstößig, als der Vorgang der Freierprobe selbst? Ich bin da anderer Meinung. Verderblich wirkt von der Bühne aus die gemeine Gesinnung, das schlüpfrige Wort — der Blick dagegen in einen offenen Abgrund, in den zwei Wesen, sie wissen selber nicht wie, hineingerathen, stimmt nur ernst. Für die, welche sich im Stande der Unschuld befinden und darin erhalten werden sollen, hat Shakespeare allerdings nicht geschrieben, für sie ist der Besuch des Theaters überhaupt nicht. Wie aber wäre diese Scene zu erfassen? Ich erinnere mich, in einer großen englischen illustrirten Shakespeareausgabe die „schöne Hesperide“ als liebliches Kind, das sich an den Vater schmiegt, dargestellt gesehen zu haben, während Perikles, das Täfelchen mit dem Räthsel in der Hand, vor ihr steht. Sie ist offenbar im Princip mit ihrem Vater einverstanden, daß die Freier sterben müssen, aber daß es auch dem schmucken Perikles nicht besser ergehen soll, thut ihr leid. In diesem Sinne hatte ich mir den Vorgang gedacht. Wäre aber vielleicht das für unser Publikum Anstößige dadurch zu mildern gewesen, daß man die Blutsverwandtschaft aufgehoben und Antiochus zum Pflegevater gemacht hätte? Oder wäre ein ganz anderes Motiv anzubringen gewesen als Grund, daß Perikles plötzlich des Antiochus Todfeindschaft auf sein Haupt herabzieht? Eine Beleidigung des Königs, der Tochter? Ich werfe diese Erwägungen nur auf, ohne des Näheren auf sie einzugehen. Possart hat den gordischen Knoten einfach durchhauen, indem er Perikles die in Antiochia bestandene Freierscene berichten läßt. So haben wir statt einer hochwirksamen Ein-

gangsscene eine wenig interessante und dabei für das Publikum, dem der Text unbekannt ist, schwer verständliche erhalten.

Weniger schmerzlich, eigentlich gut zu heißen ist der Wegfall der Scene bei Cleon in dem von Hungersnoth heimgesuchten Tarsus, wiewohl sie andererseits des Perikles Character in freundlichem Lichte zeigt. Ein wunderbar gut zur Anschauung gebrachter Meeressturm leitet sofort zur Scene an der Küste hinüber, wo der schiffbrüchige Fürst die Fischer antrifft. Wir finden da die niederen Stände ganz in Shakespeare'scher Art gemalt und mit einem Humor behandelt, dessen Züge uns wohlbekannt anmuthen. Perikles' Rüstung hat sich wiedergefunden und der Held geht zum Turnier nach Pentapolis ab. Damit schließt in der Bearbeitung Possart's der erste Act.

Im Verlaufe des zweiten war so gut wie nichts zu ändern; nur mußten ein paar Scenen (2. und 3.) in eine zusammengezogen werden. Es läßt sich nicht läugnen, daß die Figur der Thaisa etwas gar zu schattenhaft ist, wie denn überhaupt eine gewisse Steifheit und Unbeholfenheit des Dialogs uns glauben machen könnte, daß dieser Act aus der Jugendzeit des Dichters stamme und keine spätere Ueberarbeitung erfahren hat. Die Figur wäre nicht unschwer etwas lebendiger auszugestalten gewesen, wenn man Thaisa in einer kleinen, gegen den „armen Ritter“ spielenden Intrigue der andern nunmehr besiegten Turniergenossen, für Perikles hätte thätig und abwehrend eintreten lassen. Possart ließ hier die Vorgänge, wie er sie fand und sie erschienen etwas gar zu naiv. Der erste Beifall des Abends fand sich nicht vor dem Schluß-Terzett des Actes ein, wo Simonides sich stellt, als ob er gegen die Herzensneigung seiner Tochter auftreten wolle, in Wahrheit aber die Liebenden zusammenführt.

Mit dem dritten Acte aber nimmt nun das Stück einen gewaltigen Aufschwung und reißt die Zuschauer unwiderstehlich von Scene zu Scene mit sich fort; von da ab ist die Theilnahme des Publikums dem Stücke gesichert. Perikles ist mit seiner Thaisa zu Schiffe gegangen, um einen inzwischen in Tyrus ausgebrochenen Aufruhr zu stillen. Wieder geräth er in einen Sturm; während des Kampfes der Elemente genest die Fürstin eines Töchterleins, sie verfällt in einen Starrkrampf und wird für todt gehalten. Das abergläubische Schiffsvolk dringt darauf, die Leiche über Bord zu bringen, da das Schiff in Gefahr schwebt, so lange der Tod an Bord ist. Die Ausmalung dieser Vorgänge zeigt uns den ganzen Shakespeare. Zuerst der poetische Anruf an die erbarmungslose

Natur, dann die Schilderung der Angst, in der der Gatte der in Kindesnöthen ringenden Gattin gedenkt, der Ausbruch wahnsinnigen Schmerzes, als er ihren plötzlichen Tod erfährt, die Unterbrechung der Klage, als man ihm das neugeborene Töchterlein auf den Arm legt, die Milde seiner versuchten Abmahnung des Schiffsvolks, die pathetische Klage um Thaisa — das ist alles auf eine Weise gegeben, die wir bei gar keinem andern Schriftsteller wiederfinden. Es folgt die Scene der Uebergabe der kleinen Marina an Cleon und Dyonisa, endlich die Scene, in welcher die in ihrem Sarge an's Land getriebene Thaisa vom heilkundigen Cerimon wieder zum Leben gebracht wird. Diese letzte Scene ist auf der Bühne von ganz einziger, geradezu überwältigender Wirkung.

Vierzehn Jahre liegen zwischen dem dritten und vierten Acte. Marina ist zur Jungfrau herangewachsen; sie verdunkelte in allen Punkten die Tochter der Dyonisa und rief dadurch den wilden Haß der Pflegemutter heraus. Diese trug einem Diener auf, sie auf einem Spaziergang zu ermorden; er, um sie nicht zu tödten, überließ sie plündernden Seeräubern. Dem Vater, der nach Tarsos kommt, sie abzuholen, wird ihr vorgebliches Grabmal gezeigt. Hier, im weiteren Schicksal Marina's lagen die großen Hindernisse jeder Aufführung des ursprünglichen Textes, ja das Hinderniß, das Buch jungen Leuten in die Hand zu geben. Possart mußte eine neue Verbindungsscene schaffen, um die beiden allzu peinlichen, leider sehr wahren des Originals zu ersetzen. Die auf den Sclavenmarkt gebrachte Marina wird durch das Dazwischentreten des Statthalters Lysimachus befreit und in eine ehrliche Umgebung gebracht. Damit sind die Forderungen des Anstandes gewahrt, der Zuschauer, der das Buch nicht kennt, wird die Lücke gar nicht bemerken.

Die Schönheit des Weiteren ist herzergreifend. Perikles, der Weib und Kind verloren zu haben glaubt, ist gemüthskrank geworden, die beiden Schicksalschläge, die ihn treffen, haben seine kernfeste Kraft gebrochen. Eine Sängerin mit wunderbarer Stimme — wir kennen ja Shakespeares hochgehende Meinung von der Macht der Musik — eine Sängerin soll ihn aus dem Elend seiner wortlosen Melancholie heraufrufen! Es ist Marina. Diese Wiedererkennungsscene ist von wirklich transcendentaler Schönheit. Einzig ist es, wie Perikles, der sein Kind wieder ans Herz drücken darf, eine visionäre Musik vernimmt, das geistige Echo seiner sich wieder harmonisch stimmenden Seele.

Helikanus. Musik? Ich höre keine, gnäd'ger Herr —

Perikles. Wie? Keine?
'S ist die Musik der Sphären, horch Marina!
Lysimachus. (leise) Nicht gut ist Widerspruch bei ihm, gebt nach!
Perikles. Welch selt'ne Klänge! Hört Ihr sie denn nicht?
Lysimachus. Musik. Ich höre, König!
Perikles. Ganz himmlische Musik!
Es treibt mich, ihr zu lauschen! Tiefer Schlaf
Hängt an den Augenlidern, laßt mich ruhn! (er schläft ein).

Eine Scene wie diese ist nie wieder gedichtet worden, in ihr spricht sich ein fast überirdischer Geist aus.

Der fünfte Act ist kurz und durfte unverändert bleiben. Dem schlummernden Perikles erscheint die Göttin Diana, die ihm befiehlt, sein Steuer nach Ephesus zu richten. Dort findet er die hohe Thaisa als Priesterin der keuschen Diana wieder und führt ihr die Tochter, zugleich Braut des Lysimachus, zu. Die mit größtem Pomp ausgestattete Scene machte einen zugleich gewaltigen und rührenden Eindruck.

Die Intendanz hatte sich vorgenommen, das romantische Märchendrama durch die reichste Dekorationskunst zu illustriren und führte dem Auge eine ganze Reihe romantischer Bilder vor. Wie selten, wurde ein ganzer dekorativer Apparat in Scene gesetzt. Die Losung des Abends war die des Directors aus Faust:

Schont mir an diesem Tag
Prospecte nicht und nicht Maschinen!

In neuen „Prospecten" war das höchste geleistet worden — unter anderen war eine Straße zu Mytilene, vom Hofmaler Schwedler in Berlin ein Meisterstück der Dekorationsmalerei. Aber auch das Schiff auf hoher See im ersten, das schwankende Verdeck im dritten Acte durften sich als zwei Meisterwerke der Theatermaschinerie sehen lassen.

Doch es mögen mir die geehrten Leser des Jahrbuchs verzeihen, wenn ich sie ersuche, bei einer zweiten Aufführung einen kurzen Gang mit mir auf die Bühne zu machen und einen kleinen Theil des Stückes hinter den Coulissen anzusehen:

Noch erzählt Fürst Perikles seinem Freunde Helikan, was sich mit ihm in Antiochia zutrug, da ist hinten schon alles für die zweite Scene, seinen Schiffbruch, in Bereitschaft. Hinter einer vorgeschobenen Felswand sitzt schon in ureinfacher Gewandung ein zweiter falscher Perikles, den wir später auf dem bedrohten Schiffe herfahren und von den empörten Wogen ans Land geworfen sehn werden, da man doch den Sprung ins Meer dem Darsteller selbst

nicht zumuthen darf. Ein ungeheures, die ganze Bühne bedeckendes Stück Glanzpercal, blaugrün bemalt, mit weißen Furchen durchzogen — das ist das Meer. Unregelmäßige Stücke Leinwand, von beweglichen Stäben gestützt, — das sind die Brandungswellen. Zwei- und dreifache Wolkenschleier aus Gaze senken sich von der Höhe herab — auch die sturmfreudigen Meeradler fehlen nicht, sie hängen an langen Dräthen herab und werden im rechten Moment in kreisende Bewegung gesetzt werden.

Die alte Zeit, da die Blitze durch Kolophonium ausgeführt wurden, ist lange schon überwunden! In die Rumpelkammer geworfen sind die alten Blechrohre! Heute stehen wir in der Periode der elektrischen Maschinen. Systeme von Zinkstäben sind zwischen den Gazeschleiern aufgestellt, sie werden von der Höhe die schönsten Blitze im Zickzack herableiten, während gleichzeitig elektrische Lampen zuckende Scheine auf die empörte See werfen. Aber auch die Nachahmung der Donners von allen Tonarten und das Windesgeheul von Piano bis ins höchste Fortissimo ist auf die höchste Höhe der Vervollkommnung gebracht worden: Tonnen, in denen Holzstücke dröhnend gegen den Boden fallen, und mit Rips bespannte Trommeln dienen dazu.

Nun kommt die erwartete Scene, durch entsprechende Musik eingeleitet. Vierzig bis fünfzig Soldaten, die dem Theater heute ihre Dienste weihen, haben sich unter der großen Meeresdecke mit eigenen Instrumenten zurückgezogen und werden durch taktgemäße Bewegungen derselben das empörte Element der sich bäumenden und überstürzenden Wogen darstellen, während das gewaltige Schiff mit seiner Bemannung in einer Furche laufend und durch Hebebäume abwechselnd gehoben, dann wieder sich senkend, langsam herankommt. Und dabei branden die Wogen, als ob sie in den Zuschauerraum stürzen wollten.

Solche Inscenirung ist ein gewaltiges Stück Arbeit. Nichts ist dem Ungefähr überlassen. Jeder Blitz, jeder Donner, jede Veränderung der Beleuchtung ist in einem Scenarium verzeichnet. Aus der Höhe des Schnürbodens und aus der Tiefe der Versenkungen kommen die Befehle, und die Hülfstruppen des Maschinenmeisters vollziehen sie so genau, wie die Musiker eines Orchesters ihren Noten folgen.

In der „Verdeckscene“ des dritten Actes war eine im Theaterwesen neue Schiffsconstruction zur Anwendung gekommen. Vom Zuschauerraum präsentirt sich uns das Verdeck eines antiken Fahr-

zeugs von großen Dimensionen und zwar ist der Querschnitt durch die Breite des Schiffes geführt. Die Wände scheinen massives Eichenholz, aber der starke Mast ist bereits vom Blitz gestroffen und gespalten. In der primitiven Cajüte haben wir uns Thaisa zu denken; aus ihr heraus tritt die Amme Lychorida mit dem Kinde. Schon zu Shakespeares Zeit müssen in dieser Scene technische Vorrichtungen bestanden haben, welche ein schwankendes Verdeck zeigten: dieses kam auch im Sturm in Anwendung. In München steht das Schiff auf einer Walze, und wird durch die tactmäßigen Bewegungen von zwölf mit Hebebäumen bewaffneten Männern hin und her bewegt, das Rollen und Stossen des Fahrzeugs ist naturgetreu wiedergegeben. Rechts und links in den sich bäumenden Wellen arbeiten dienende Kräfte und das giebt einen Sturm, bei dem es kein Wunder wäre, wenn Perikles seekrank würde. Was wohl Shakespeare, wenn er heute wiederkehren könnte, zu solchen Dekorationskünsten und Ausstattungswundern sagen würde? Nun, er beklagt sich ja selbst öfter über die Unzulänglichkeit der theatralischen Mittel (Heinrich V. Act 5. — Prolog zu Heinrich VIII., auch im Perikles) — ich denke, er würde das Meiste billigen und höchstens ein Zuviel tadelswerth finden, das aber doch leichter zu tragen ist, als ein Zuwenig.

Soviel über die Münchener Aufführung. Ich habe jetzt, wo ich zum Schlusse eile, nur noch einige Bemerkungen meinem ersten Artikel über das Stück anzuschließen.

Der Perikles ist ein Stück von epischem Bau, der aber dem dramatischen nicht so schroff entgegengesetzt ist, wie die Katecheten des Dramas denken. Wir setzen über große Zeiträume leicht hinweg, wenn eine wahre Dichterhand uns führt: man kann es sich ganz gut vorstellen, daß der erste und zweite Theil des Faust sich vor unsern Augen an einem Abende abspielte und wir den Liebhaber Gretchens zum Schlusse als fast hundertjährigen Greis sähen. Die Hauptperson nimmt ihre Umgebung, deren Schicksale sich in die ihrigen verflechten, mit fort und altert mit ihr. Daß Perikles nicht die von den strengen Dramaturgen geforderte tragische Schuld hat, steht gleicherweise fest, es wäre denn, man finde es sündhaft, daß er anfangs dem Rufe der Reclame über die Schönheit der Antiochustochter gefolgt ist. Aber das verdiente doch kein so hartes Schicksal, wie er es erlebt und die „Strafe“ sollte doch in einem Verhältnisse zur „Schuld“ stehen. Nun steht es aber auch mißlich um die Schuld des Lear, des Hamlet und mancher anderer Shakespeare-

Helden. Perikles ist in Wahrheit ein Stück Odysseus, diesem darin ähnlich, daß er auch eine Nausikaa findet. Er hat von Haus aus einen melancholischen Zug und ein liebebedürftiges hingebungsvolles Gemüth. Seine dramatisirte Geschichte hat nur das zu versinnlichen: so spielt ein wechselvolles Geschick, so spielen Stern und Unstern mit dem Menschen! So gehen die Wogen des Lebens! Glücklich der, der am Ende der Bahn noch Verlorenes wiederfindet und zwar so wiederfindet, daß er es noch ans Herz drücken kann .....

Bei aller Bewunderung des Stückes bin ich trotzdem für seine Schwächen nicht blind. Daß die Lupanarscenen des vierten Actes widrig sind, steht wohl außer Zweifel. Es ist aber auch, als habe Shakespeare namentlich in den ersten Aufzügen mit einer flüchtigeren Hand als sonst gearbeitet und nur in die Höhepunkte der Handlung seine volle Kraft gelegt. Perikles gleicht mehr einem Carton, als einem völlig ausgeführten Bilde. Der Dichter bringt uns nicht wie sonst mindestens einen durchweg neuen Charakter, fast jede seiner Figuren erinnert an eine bestimmte andere seiner Dramen. Perikles mahnt an Leontes, Marina an Perdita, Thaisa an Hermione, Cerimon, der fürstlich reiche Gelehrte, der Scheintodte zu wecken versteht, hat eine Familienähnlichkeit mit Prospero, Dyonisa, das dämonische Weib, das mit subtilen Sophismen ihrem Gatten die Reue ausreden möchte, ist ein blassere Copie der Lady Macbeth.

Die Wirkung aufs Publikum war groß. Nachdem vier Aufführungen stattgefunden hatten, ließ sich auch König Ludwig das Stück — wie dies seine Sitte ist, für seine Person allein — aufführen. Dennoch weiß ich nicht, ob Possarts Bearbeitung schon die richtige und endgiltige sein sollte; womit sein Verdienst, das Stück zuerst auf die Bühne gebracht zu haben, durchaus nicht geschmälert wird. Eines Punktes aber bin ich gewiß: das bisher wenig beachtete, kaum gelesene Stück wird nicht wieder in Vergessenheit sinken. Es wird sich, jetzt schon oder später, neben dem Sturm, dem Wintermärchen, dem Sommernachtstraum auf dem deutschen Repertoir behaupten.

Prof. Elze's Hamletausgabe.

Herr Professor Elze hat die Shakespeare-Literatur um eine neue Ausgabe des Hamlet bereichert: '*Shakespeare's Tragedy of Hamlet, edited by Karl Elze.*' Halle, Max Niemeyer. 1882. 1 Bd. kl. fol. Er bietet uns darin nicht eine neue Auflage seiner früheren rühmlichst bekannten Ausgabe, sondern eine Art Ergänzung zu Furness's trefflichem *Variorum Hamlet.* Nach einer Einleitung (I—XVI), in welcher der Zweck der Ausgabe genauer dargelegt wird, folgt der Text (1—106), dem sich Anmerkungen (bis S. 251) und Verbesserungen und Zusätze anschließen (bis S. 258).

Da sich der Unterzeichnete gerade mit den für die Kritik des Hamlettextes in Betracht kommenden alten Ausgaben (Quarto 2, Folio 1 und Quarto 1) bereits eingehender beschäftigt hatte, so unterzog er sich um so lieber der Aufgabe einer Besprechung des vorliegenden Werkes, zu welcher er von der Redaction dieser Zeitschrift aufgefordert worden war. Dabei aber drängten sich ihm bald mancherlei Gedanken und Bedenken auf, welche sich nicht gut in einer Recension im herkömmlichen Sinne des Wortes hätten unterbringen lassen, so daß er sich veranlaßt sah, die neue Hamlet-Ausgabe zum Gegenstande einer ausführlicheren Betrachtung zu machen.

Die trefflichen Eigenschaften, welche alle bisherigen Arbeiten des hochverehrten Autors kennzeichnen, finden sich auch in der gegenwärtigen im höchsten Maße wieder: eine hohe Vollendung

und Abrundung des Ganzen, weite und freie Auffassung, skrupulöseste Sorgfalt in der Festhaltung an den als richtig erkannten Principien und bewundernswerther Scharfsinn in ihrer Anwendung auf Einzelheiten. Es dürften sich Wenige finden, die den weit und breit bekannten und geschätzten Leistungen des Herrn Verfassers diese Anerkennung vorenthalten möchten, selbst unter Denen, welche, wie ich selbst, mit Bezug auf die vorliegende Hamletausgabe, sich auf einen anderen Standpunkt stellen zu müssen glauben. Man kann auch in manchem Detail anderer Ansicht sein als der Herr Verfasser (und ich werde weiter unten Gelegenheit haben, einige derartige Bedenken vorzutragen), ohne deshalb die Vortrefflichkeit der Arbeit an sich zu bestreiten. Wohl aber läßt sich principiell gegen das Werk viel einwenden. Um diese Einwände zu begründen, sei es gestattet, einige charakteristische Bemerkungen aus der Einleitung voranzuschicken.

Herr Prof. E. äußert sich über Zweck und Absicht des Ganzen an verschiedenen Stellen der Einleitung. So bezeichnet er (p. V) das *problem of editing Shakespeare's works in the spelling of his own time, instead of that of the present century* als den Hauptzweck der gegenwärtigen Ausgabe. Ib.: *It is ... no doubt within an editor's province to investigate the original shape of his author's works and to print them in the self-same spelling in which the author either wrote or published them or wished them to be published.* Freilich verschließt sich der Herr Verf. nicht gegen die großen Schwierigkeiten, welche sich bei einem derartigen Unternehmen nothwendig erheben, denn er findet p. VIII: *Elizabethan spelling was altogether in a state of fluctuation, not to say anarchy; inconsistency and capriciousness were its chief characteristics, not only in the hands of the illiterate, but no less in the highest walks of society.* Ib. bemüht er sich darzuthun, daß *Shakespeare, like his contemporaries, was a latitudinarian in matters of orthography and was not restrained by strict rules or a fixed usage, but indulged in all sorts of anomalies, so that it is incumbent on an editor of his works in old spelling to preserve this wavering irregularity. He who should undertake to reduce Elizabethan orthography to consistency would at once deprive it of its most marked feature.* Wir glauben gern, daß Shakespeare orthographische Schnitzer gemacht haben kann, auch ohne daß wir an das volksthümliche Dictum '*orthography is beneath a great genius*' erinnert werden. Ferner lesen wir p. XI: *After what has been said hitherto, it will not*

have escaped the reader, that the object of the present edition is to reproduce Shakespeare's original manuscript, that manuscript which he sold to the Lord Chamberlain's players, in so far as such an attempt, which I think is rendered inevitable, is within the compass of possibility. Herr Prof. E. ist sich auch sehr wohl bewußt, daß sein Unternehmen bei der bloßen Orthographie nicht stehen bleiben kann, daß im Gegentheil auch der Text sein Recht fordert. Er bemerkt nun p. VIII f., daß eine Reproduktion des Textes in dem bisher bezeichneten Sinne, wenngleich sie dem Bedürfniß und den Wünschen der Gelehrten und Studirenden entspreche, doch *cauiary to the generall* sei. Shakespeare aber sei mit dem Geistesleben der englisch sprechenden Welt so innig und untrennbar verbunden, daß man durch Veranstaltung von bloß gelehrten Ausgaben dem großen Publikum diesen Dichter nicht entfremden dürfe.

Accordingly two kinds of editions must stand side by side, old spelling editions for the chosen few, and editions in modern spelling for the million. Diese Ansicht wurde zuerst von dem verstorbenen Prof. Joach. Meyer mit Bezug auf Schiller ausgesprochen. Es wird darauf hingewiesen, daß die Werke Lessing's, Goethe's und Schiller's, obgleich so sehr viel später als die Shakespeare's, *yet present the same difficulty to their editors, whether to print them in their original spelling (like Lachmann's Lessing and at a later day Gödeke's Schiller) or, as it is generally done, in that of the present day.* Prof. Meyer hat beide Arten von Ausgaben für nöthig erachtet und im Princip wird man ihm durchaus beistimmen. Es stellt sich aber heraus (p. XI), daß nach ihm die erstere (gelehrte) Art gewissenhaft alle Fehler des Autors, des Schreibers und des Druckers beibehalten, daß sie, wenigstens so weit die Orthographie in Betracht kommt, ein '*perfect facsimile reprint*' sein sollte. Herr Prof. E. selbst glaubt (ib.), daß Prof. Meyer sein '*beau idéal*' in den jetzt so beliebten photo-lithographischen Facsimiles erblickt haben würde. Somit entstehe die Frage, ob zwischen solchen Facsimiles und den modernisirten Ausgaben auch noch revidirte in alter Orthographie wirklich nöthig seien. Zur endgültigen Erledigung dieser Frage sei es jetzt allerdings wohl noch zu früh, doch hoffe der Verf., daß die vorliegende Hamletausgabe *will contribute to the solution of the problem.*

Wir möchten nun auch die Frage aufwerfen, ob eine solche Ausgabe eines Shakespeare'schen Stückes, und vollends des Hamlet,

nöthig oder unbedingt nützlich, ja, ob sie als das, was sie sein will, überhaupt möglich ist. Nöthig, glaube ich, war diese Hamletausgabe nicht, denn für die 'Million' ist durch die zahlreichen und zum Theil recht guten modernisirten Ausgaben mehr als hinreichend gesorgt, und die '*chosen few*' — können und dürfen für wissenschaftliche Zwecke nun einmal nicht anders als auf die wirklichen Quellen, oder, wie hier, auf die Facsimiles als deren zugänglichere, aber deshalb nicht minder zuverlässige Stellvertreter zurückgehen. Diesen Quellen mit seiner neuen Hamletausgabe eine neue, so zu sagen geläuterte, hinzuzufügen, kann nimmermehr der Ehrgeiz des verehrten Autors gewesen sein; wir glauben im Gegentheil, daß er, wie jeder Andere, der es mit der Shakespeare-Kritik ernst nimmt, nur ein Achselzucken haben würde für den Unglücklichen, der im Streitfalle auf seine '*revised edition in old spelling*' als letzte Autorität, oder überhaupt nur als Autorität zurückginge. Es leuchtet also nicht ein, wie eine derartige Ausgabe *a real want in Shakespearean literature* sein kann, wenn sie nicht etwa den Zweck haben soll, den '*chosen few*' den Genuß der geläuterten Dichtung zu verschaffen. Aber sollten wirklich diese 'Auserwählten' nicht im Stande sein, aus der schlecht gedruckten Q_2 das Meisterwerk zu genießen, wenn solches ihre Absicht ist? Für solche 'Gelehrten' dürfte die neue Ausgabe auch nur '*cauiary*' sein. Wirft man ein, daß Q_2 hier und da Lücken zeige, und deshalb dem gelehrten Leser keinen vollständigen Genuß gewähre, so will ich gern zugestehen, daß ein Druck des Hamlet, welcher alles Ueberlieferte in gehöriger Anordnung oder, genauer, Ineinanderfügung bietet, aber so, daß die Orthographie, ja die Fehler der jedesmaligen Quelle mit der peinlichsten Treue bewahrt bleiben, mir viel eher ein wirkliches Bedürfniß in der Shakespeare-Literatur scheint, als Herrn Prof. Elze's Versuch eines '*old spelling Hamlet*'.

War dieser Versuch denn wenigstens nützlich? Ja, wenn auch in anderem Sinne als vom Herrn Verf. gehofft worden. Nützlich ist seine Ausgabe, weil sie beweist, welche Kluft, trotz der so überreichen Shakespeare-Literatur, uns noch von dem Dichter trennt und wegen des Mangels an Originalmanuskripten wahrscheinlich immer trennen wird. Diesem negativen Nutzen dürfte sich aber bald auch ein Schaden gegenüberstellen, den das Werk nicht wird umhin können anzurichten, der Schaden nämlich, daß dadurch mitten in den neuerdings wieder lebhafter geführten Streit

über die Hamletfrage ein neuer Zankapfel hineingeschleudert worden ist, der nur dazu beitragen kann, die endgültige Lösung der Hauptfrage, sofern sie überhaupt möglich ist, noch weiter hinauszuschieben. Aus diesem Grunde erscheint die gegenwärtige Hamletausgabe als verfrüht; der Knoten ist dadurch nicht gelöst, sondern einfach durchhauen. Sie beweist ferner, daß man nothwendig sein Ziel verfehlen muß, wenn man etwas Unmögliches versucht. Wir sind hiermit bei der Frage nach der Möglichkeit einer '*old spelling edition*' von Shakespeare's Werken angelangt, und ich möchte auch diese Frage verneinen, ja ich verstehe nicht einmal, wie Herr Prof. E., der doch in den oben angeführten Stellen so klare und unzweifelhafte Angaben über den Zustand der Elisabethanischen und speciell Shakespearischen Orthographie macht, sich überhaupt zu seinem Versuch bewogen fühlen konnte. Da Manuscripte von Shakespeare's Werken nicht mehr vorhanden sind, so würde es bei der allgemeinen Unsicherheit der Orthographie und bei der notorischen Liederlichkeit und Gleichgültigkeit in den damaligen Druckereien, gewagt sein zu entscheiden, daß diese Schreibung von Shakespeare, jene nicht von ihm herrühre, selbst wenn es wenigstens feststände, daß die ältesten, ächtesten Ausgaben seiner Werke direct nach seinem Manuscript gedruckt worden seien. Wie weit aber sind wir von solcher Gewißheit entfernt! Höchstens von Q_2 Romeo and Juliet und von Q_2 Hamlet läßt sich dies bisher annehmen auf Grund der Untersuchungen von Tycho Mommsen, von Gericke und derjenigen, die ich, Anglia IV, 1 und 2 und *Transactions of the New Shak.-Society* 1880—82 P[t] I (cf. dazu Anglia V, 2), veröffentlicht habe. Aber ich habe mich dabei gehütet, blindlings alles in Q_2 enthaltene für Shakespeare's buchstäbliches unverfälschtes Eigenthum zu halten, sondern bin nur bemüht gewesen, gewisse Züge z. B. in der Orthographie als höchst wahrscheinlich von Shakespeare herrührend darzulegen. Im Uebrigen habe ich die sehr zahlreichen Nachlässigkeiten und Druckfehler in Q_2 gebührend hervorgehoben. Freilich verhindert dies nicht, daß Q_2 dennoch die bei weitem beste und treueste Quelle für den Hamlettext ist, eine Ansicht, der auch Herr Prof. E. in der Einleitung zu seiner ersten Hamletausgabe das Wort redete. Trotzdem halte ich es für verfehlt, darauf eine '*revised edition in old spelling*' basiren zu wollen, da uns die Möglichkeit der Controlle mittelst des Originalmanuscripts genommen ist, und vollends verfehlt muß solch ein Unternehmen erscheinen, wenn diese beste,

diese einzige Autorität mit irgend welchem Anspruch auf directe Abstammung aus Shakespeare's Manuscript nicht einmal durchweg streng und consequent als maßgebend beibehalten, sondern ohne zwingenden Grund den andern alten Ausgaben untergeordnet wird, wie dies leider in der vorliegenden Ausgabe nur zu oft geschehen ist. Doch davon weiter unten.

Wohl ist es denkbar, daß es unter Umständen gelingen kann, selbst nachdem die eigenen Manuscripte eines Schriftstellers verloren gegangen, seine orthographisch noch so sehr verunstalteten Werke in ihrer ursprünglichen Reinheit zu reconstruiren. Aber dazu gehören gewisse Voraussetzungen: Erstens muß feststehen, daß der Schriftsteller kein *latitudinarian in matters of orthography* war, und zweitens, daß zu seiner Zeit eine für alle Gebildeten, also auch für den betreffenden Autor gleich maßgebende Orthographie im Gebrauch war, die sich aus den zeitgenössischen Literaturerzeugnissen feststellen ließe. Beides verneint Herr Prof. E. selbst für den vorliegenden Fall und zwar mit Recht. Er versucht also mit seiner neuen Hamletausgabe nicht mehr und nicht minder als — etwas Unmögliches. — Man könnte nun freilich geltend machen, daß nicht Shakespeare's Orthographie, sondern nur die seiner Zeit angestrebt sei. Eine der oben angeführten Stellen läßt solchen Einwand möglich erscheinen, eine andere freilich nicht. War dies aber der Zweck der Ausgabe, so steht dem schon die ebenfalls angeführte Bemerkung über die *fluctuation of Elizabethan orthography* entgegen, und wäre auch dieser Widerspruch zu heben, welchen wissenschaftlichen Werth und Zweck hätte eine solche Ausgabe? Würde bei der Herstellung derselben nicht auch das in vollstem Maße wieder eintreten müssen, was Herr Prof. E. so nachdrücklich tadelt (p. XII f.), nämlich *the influence of individual taste?* Bei schwankender Orthographie muß man sich oft zu Gunsten der einen oder der andern von mehreren gleich oft belegten, gleichberechtigten Schreibungen entscheiden. Wie kann man aber dabei seinem persönlichen Gutdünken für alle Fälle entsagen? Alles, was man auf diesem Wege erringen kann, ist eine „ungefähre“ Reproduction des ursprünglichen Manuscripts. Und doch scheint nur eine solche von dem Herrn Prof. E. beabsichtigt gewesen zu sein, denn p. VI heißt es: *The question, what share in the formation of the spelling is to be ascribed to the copyists and editors, may fairly be left out of consideration, since their spelling can no more be identified with that of the poet than the*

spelling of the compositors. Muß man hiernach annehmen, Herr Prof. Elze habe Hamlet nur in *Elizabethan spelling* herausgeben wollen, so fragt man sich sogleich, ob Alles geschehen ist, was zu einem solchen Unternehmen nöthig war? Ohne Zweifel war vorher eine vollständige, auf möglichst viele maßgebende Schriftsteller der betreffenden Epoche begründete Grammatik zusammenzustellen. Ebenso aber leuchtet ein, daß selbst bei solcher Vorbereitung sich nur eine Orthographie ergeben haben würde, die sich in ihren einzelnen Elementen zwar historisch belegen ließe, als Ganzes aber unhistorisch wäre, da ja Willkür und Schwanken die Elisabethanische Orthographie charakterisirte. Alles, was sich unter solchen Verhältnissen thun läßt, ist, daß man sich unter den Quellen die vertrauenerweckendste und auch objektiv beste heraussucht und sie mit strengster Consequenz als Grundlage benutzt. Die anderen müssen sich ihr unbedingt unterordnen und kommen nur da in Betracht, wo bei wirklichen Verderbnissen in der Hauptquelle letztere der Correctur bedarf. Alle Quellen können theoretisch nur dann als durchaus gleichwerthig gelten, wenn sie nachweislich in demselben Abstammungsverhältniß zum Manuscript des Schriftstellers stehen. Ohne Zweifel entscheidet dann in jedem einzelnen Falle die Majorität der Quellen. Daß dies aber bei den Quellen des Hamlettextes nicht der Fall ist, darf als allgemein bekannt und anerkannt gelten. Wir wollen nun sehen, welchen Standpunkt Herr Prof. Elze mit Bezug auf den Werth und das Verhältniß der alten Hamletausgaben untereinander einnimmt (cf. auch seine exegetisch-kritischen Marginalien im XVI. Bande dieses Jahrbuches p. 228—253).

Auf p. XII der Einleitung äußert sich der Herr Verf. dahin, daß er in Q_1 (1603) zwei deutlich verschiedene Theile erkenne, von denen der eine bestehe aus *remnants of a very accurate, but imperfect and mutilated manuscript or prompt-book.* Dies Manuscript oder *prompt-book* sei später verdrängt worden durch die *perfect Coppie,* nach der dann Q_2 gedruckt worden sei. Der andere Theil von Q_1, welcher dazu diene, die Lücken des ersteren auszufüllen, sei aus verschiedenen *shreds and patches* zusammengeflickt und stamme vielleicht aus einer stenographischen Nachschrift, oder sei vielleicht aus den verschiedenen Rollen der Schauspieler zusammengewoben, und gehörte ohne Zweifel theilweise zu einem *former cast of the play.* Da Herr Prof. Elze sich nun in seiner neuen Einleitung nicht weiter über seine Ansicht

betreffs dieses *former cast* ausläßt, so ist anzunehmen, daß er an seiner in der früheren deutschen Hamletausgabe ausgesprochenen Meinung festhält. Herr Prof. Elze ist also ein Anhänger der *First-Sketch Theory,* denn seiner Ansicht nach ist der erste Entwurf des Shakespeare'schen Hamlet um 1585—86 zu setzen (cf. Einleitung der Ausgabe von 1857, p. XVI). Man vergleiche hierzu auch noch die Stelle (ib. p. XXIV): „Es wäre ein müßiges Unterfangen, weitere Vermuthungen darüber aussprechen zu wollen, wie oft und zu welchen Zeiten Shakespeare den Hamlet überarbeitet habe; es muß uns genügen zu wissen, daß in der Q von 1603 (Q A) die vorletzte und in der von 1604 die letzte Redaktion erhalten ist."

Es kann nicht meine Absicht sein, mich hier noch einmal auf eine Prüfung der für den '*First Sketch*' geltend gemachten Gründe einzulassen, da ich nur zu wiederholen hätte, was ich in meinen oben erwähnten Hamletuntersuchungen ausgeführt habe. Ich muß mich darauf beschränken, die Ueberzeugung, zu welcher ich nach sorgfältiger Prüfung alles unverfänglichen Beweismaterials gelangt bin, der obigen Ansicht des Herrn Verf. gegenüberzustellen. Ich glaube, daß Shakespeare seinen Hamlet nur einmal geschrieben hat, und zwar schwerlich vor 1601—2, daß die Eintragung im *Stationers' Register* sich auf diese einzige Shakespearesche Bearbeitung des Hamletstoffes bezieht, daß auf räuberischem Wege zwei oder mehr Leute mittels Nachschreibens im Theater sich das hernach von einem nicht ganz dummen, aber häufig gleichgültigen und nachlässigen X ergänzte und zurechtgemachte Material zu einer '*surreptitious edition*' verschafften, die uns in Q_1 (1603) vorliegt. Die schon früher angekündigte Veröffentlichung des echten und vollständigen Textes wurde nach einer solchen Verunstaltung des beliebten Stückes nicht länger hinausgeschoben: Q_2 erschien gleich im folgenden Jahre. Diese Q_2 ist, darin stimmen Alle überein, sehr liederlich gedruckt. Trotzdem liefert sie uns zusammen mit einigen Stellen, die in ihr durch die Nachlässigkeit des Setzers fehlen, in F_1 aber erhalten sind, den besten und vollständigsten Text unserer Tragödie. Dieser Text war zur Aufführung zu lang und wurde daher, wahrscheinlich von Shakespeare selbst, etwas gekürzt. Dazu kamen im Interesse der Oekonomie bei der Aufführung einige andere kleine Veränderungen, und es entstand der damalige Bühnentext, der uns, zum großen Theil verstümmelt und verfälscht von X in der Raubausgabe von 1603, — vollständig, wenn auch

verderbt durch zahlreiche Fehler der Schreiber und Setzer, durch Interpolationen der Schauspieler und „Verbesserungen" der späteren Herausgeber Heminge & Condell, in der ersten Folio vorliegt. Dieser ersten Folio liegt keine zusammenhängende Version des Stückes, sondern ein Text zu Grunde, der aus den einzelnen Rollen der Schauspieler zusammengewoben ist. Füge ich noch hinzu, daß nach Tycho Mommsen's Untersuchungen und meiner eigenen Abhandlung „Hamlet, nach Shakespeare's Manuscript" (Anglia IV, I), Q_2 höchst wahrscheinlich nach Shakespeare's Originalmanuscript gedruckt worden ist, so ergeben sich daraus von dem eben bezeichneten Standpunkte aus folgende Normen für die kritische Behandlung des Hamlettextes:

1) Die Uebereinstimmung von Q_2 und F_1, sofern sie sich nicht auf handgreifliche Fehler erstreckt, muß als unantastbar gelten.

2) Die Lesarten der Q_2 sind selbst gegen eine Uebereinstimmung von F_1 und Q_1 überall festzuhalten, sofern sie nicht Unsinn oder unverkennbare Fehler bieten.

3) Lesarten, in denen F_1 und Q_1 gegen solche in Q_2 übereinstimmen, die noch haltbar sind (d. h. noch passenden Sinn ergeben), sind weiter nichts als schauspielerische Interpolationen, welche durch das Nachschreiben in die Q_1, — aus den einzelnen Rollen in die F_1 gelangt sind.

4) Nur in den Fällen, wo die Q_2-Lesarten unhaltbar sind, muß man auf F_1 & Q_1 zurückgreifen. Stimmen letztere nicht überein, bieten also alle drei Ausgaben Verschiedenes, so ist natürlich der F_1 vor Q_1 der Vorzug zu geben, denn da Q_1 nach dem Bühnentext zurecht gestoppelt ist, letzterer aber, abgesehen von den oben erwähnten Corruptionen, mit der F_1 identisch ist, so kann sich theoretisch die Autorität der Q_1 nicht weiter erstrecken, als wie sie mit F_1 übereinstimmt.

5) Praktisch kann der Fall eintreten, daß Q_1 gelegentlich da richtig liest, wo F_1 einen Fehler enthält; dann aber wird sie meist mit Q_2 übereinstimmen.

6) Der Fall endlich, wo Q_2 & F_1 zufällig an derselben Stelle verderbt sind und X durch Hören das richtige Wort gerettet hat, ist so selten, daß er fast gar nicht in Betracht kommt.

Vergleicht man hiermit das Princip, welches Herr Prof. E. in der Einleitung von 1857 (p. XXIX) ausgesprochen hat, so bemerkt man, daß es in der Hauptsache mit dem Ebengesagten harmonirt:

„Der richtigste (und daher von uns nach Kräften inne gehaltene) Weg zur Herstellung des Hamlet-Textes scheint uns demnach der zu sein, daß man sich so treu als möglich an QB (= Q_2) anschließt und die übrigen Quartos, die Folios und den Collier'schen Corrector nur da zu Hülfe nimmt, wo die Berichtigung und Verbesserung wirklicher Fehler und Versehen jeder Art nothwendig erscheint."

Allerdings wird nun auch in der neuen Einleitung p. XII der hohe Werth der Q_2 im Allgemeinen noch anerkannt, doch werden daneben zugleich Normen aufgestellt, die schwerlich irgend ein anderer Shakespeare-Kritiker als richtig anerkennen wird. Es heißt da, wo die bereits erwähnten beiden Bestandtheile der Q_1 besprochen werden: *The first-named ingredient shows a most remarkable affinity with FA, not only with respect to its readings, but also with respect to the spelling, and with very few exceptions the agreement of these two copies decides against QB, although on the whole, QB exhibits the most correct and authentic text and is to be ranked before FA in almost all cases where QA does not come in for a share in the decision. On the other hand there are passages where QA agrees with QB, and where this agreement decides against FA (= F_1), and lastly passages, where QB and FA agree against QA, so that, as a general rule, the agreement of any two of these copies decides against the third.* Es ist also im allgemeinen das Majoritätsprincip, welchem Herr Prof. E. hierin huldigt, trotzdem die dafür oben geltend gemachte Bedingung, daß alle drei Ausgaben zu Shakespeare's Originalmanuscript in demselben Abstammungsverhältniß stehen müßten, hier offenbar nicht erfüllt wird. Selbst diejenigen Kritiker, welche im allgemeinen mit Herrn Prof. E. an einen '*First Sketch*' glauben, verwerfen entschieden ein solches Verfahren bei der Herstellung eines kritischen Textes. So sagt z. B. Mr. F. J. Furnivall in seiner Besprechung der vorliegenden Ausgabe (Academy, July 22nd 1882. No. 533, p. 60), nach einer kurzen Darlegung des richtigen Verfahrens: *Dr. Elze's plan ..... is to consider the three texts of 1603, 1604, 1623 as of equal authority, and when any two agree against the third, to adopt the reading of the two, as a general rule, though the third may be a clearly sound reading of Q_2. When a disputed reading is only in two texts, Dr. Elze again holds himself free to prefer Q_1 or F_1 to Q_2, and occasionally, though seldom, he has taken readings from Q_1 in opposition to both Q_2 and F_1. That this method of editing will satisfy any sound or careful student I cannot believe.* Um wieviel mehr müssen die Gegner der *First-*

Sketch-Theory dagegen protestieren. Ihre Untersuchungen müssen dem Herrn Verf. doch wenigstens gezeigt haben, daß die Frage nach dem Werth und Verhältniß der alten Ausgaben, ohne gegen Thatsachen oder Vernunft zu verstoßen, doch auch anders als in seinem Sinne beantwortet werden kann. Es wäre in der That besser gewesen, wenn man erst diese Grundfrage erledigt hätte, denn eine schiefe Ansicht in Betreff ihrer zieht unfehlbar eine Menge anfechtbarer Resultate nach sich. Wir wollen hiermit unsere allgemeinen Bemerkungen schließen und in dem folgenden speziellen Theil die Fälle betrachten, in denen uns der Text in der neuen Ausgabe derartige anfechtbare Resultate darzubieten scheint. Die Zählung ist die des Q_2 Facsimiles von Griggs. Die Zahlen in Klammern bedeuten die Elze'schen §§.

I, 1, (1). *Enter Bernardo.* Hier und überhaupt ist die Form *Barnardo* durch $Q_2 + F_1$ so gesichert, daß sie ohne Bedenken in einer '*old spelling edition*' festzuhalten war. Q_1 liest allerdings zweimal *Bernardo* (Grigg's Facs. Q_1 Sc. I, 28 & II, 116) dagegen aber ebenfalls zweimal, und gerade an den beiden ersten Stellen *Barnardo* (I, 10 & 11). Ist *Barnardo* ein '*vulgarism*', so ist jedenfalls nicht ausgemacht, daß er nicht von Shakespeare herrühre. Wenn Herr Prof. Elze den Hauptquellen zuwider *Bernardo* druckt, so kann das wohl nur auf Rechnung seines '*individual taste*' gesetzt werden.

I, 1, 7 (1). *Tis new strook twelue.* $Q_2 + F_1$: *now.* Gegen beide ist die Conjectur von Steevens aufgenommen; ich glaube, ohne Noth, denn der ganze Ausdruck '*Tis now strook twelue*' reicht vollkommen hin um anzudeuten, daß es soeben zwölf geschlagen.

I, 1, 21 (2). *What, has this thing etc.* Q_2 giebt diese Rede dem Horatio, und ich glaube mit Recht, trotzdem $F_1 + Q_1$ sie dem Marcellus zuweisen. Herr Prof. Elze schließt sich letzteren an. Die Aenderung mag dem Bühnenbrauch gemäß gewesen sein. Cf. Furness, Notes ad loc.

I, 1, 46 (4). *Question it Horatio.* So $F_1 + Q_1$ gegen Q_2: *Speake to it.* Hier ist in meiner Variantenliste (Transactions l. c. p. 121) ein Fehler stehen geblieben, indem Q_1 zu Q_2 gestellt ist. Durch die wahre Sachlage ändert sich die Auffassung der Stelle dahin, daß ich die F_1 Lesart jetzt nicht mehr als von Heminge & Condell herrührend, sondern als Interpolation des betreffenden Schauspielers betrachte. Immerhin aber lag kein Grund vor, von Q_2 abzuweichen.

I, 1,63 (5) *Pollacke.* An Pollax = Pollacks lässt sich nicht rütteln: $Q_2 + F_1 + Q_1$. Doch bleibt der Sinn dieser Stelle immerhin dunkel oder gezwungen, wenn man nicht mit Heussi (cf. Furness, Notes ad loc.) *angry parle* als euphemistischen Ausdruck für Kampf nimmt. Eben war von dem Kriege gegen Norwegen die Rede. Das andere Land, welches den Hintergrund des Stückes bilden hilft, ist eben Polen. Deshalb liegt es nahe, hier wie bei dem vorigen an eine Schlacht zu denken.

I, 1, 93 (7) *Cou'nant.* So die F_1. Doch ist das *comart* der Q_2 durchaus nicht unverständlich (cf. Furness ad loc.) und verdient beibehalten zu werden.

I, 1, 112 (9) *mote.* Q_2 *moth.* Die Stelle fehlt in $F_1 + Q_1$. Daß *moth* mit *mote* zu Shakespeare's Zeit verwechselt wurde, steht fest. Die Schreibung *moth* wäre also, da kein zwingender Grund dagegen sprach, festzuhalten gewesen.

I, 1, 127 (10) *Stay illusion.* Dazu giebt Q_2 die Bühnenweisung: '*It spreads his armes*', welche hier weggelassen ist, weil sie in $Q_1 + F_1$ fehlt und weil *there is no occasion for such a gesture on the part of the Ghost.* Man vergleiche meine Ausführungen über die Bühnenweisungen in Q_2 und F_1. Wie sollte denn diese Weisung in die Q_2 gelangt sein? Wer wird so weit gehen, Schreibern oder Setzern ganz verständige Bühnenweisungen zuzuschreiben?

I, 1, 161 (12) *Dare walke abroade.* Dies ist die Lesart von Q_1 gegen Q_2: *dare sturre abraode* und gegen F_1: *can walke abroad. Dare & walke* haben die Majorität, und nicht einmal dieselbe, für sich. Sonst lag kein Grund vor, von Q_2 abzugehen.

I, 1, 162 (12) *planet:* Q_1 gegen $Q_2 + F_1$: *plannets, Planets.* Warum? Besonders wo das *planet frikes* statt *strikes* einen Setzerfehler in Q_1 auch in dem ersten Worte so wahrscheinlich macht?

I, 1, 173 (12) *Loue:* Q_1, wieder gegen $Q_2 + F_1$: *loues,* weil *loue* besser zu dem sing. *duty* passe. Die Sprechenden haben mit Bezug auf das Geschehene nur eine Pflicht, aber jeder hegt in seiner Weise Liebe für Hamlet. Cf. Furness ad loc.

I, 2 (13) Die Bühnenweisung weicht von jeder der drei alten Ausgaben ab, paßt jedoch am besten zu der in Q_1. Die dafür angeführten Gründe sind wenig stichhaltig. Weit davon entfernt, in dem Namen Claudius, der hier so vereinzelt erscheint, ein Hinderniß zu finden, glaube ich im Gegentheil, daß wir hier, wie in manchen andern Unregelmäßigkeiten in den Personenbezeichnungen, nur eine

Spur von Shakespeare's eigener Gleichgültigkeit gegen solche Aeußerlichkeiten erblicken dürfen. Cf. Anglia IV, 1 p. 221 ff. und Trans. l. c. p. 115.

[I, 2, 129 (22). Das vielbesprochene '*too too sallied flesh*' der Q_2 (Q_1: *too much grieu'd and sallied flesh*, F_1: *too too solid Flesh)* hat Herr Prof. E. aufgenommen und, wie ich jetzt glaube, mit Recht. Cf. dazu Mr. Furnivall's Bemerkung (Acad. l. c.), woraus sich für *sallied* die Bedeutung 'hart bedrängt, bestürmt' ergiebt. So scheint auch der X der Q_1 das Wort als ziemlich synonym mit seinem *grieu'd* aufgefaßt zu haben.]

I, 2, 175 (24) *To drink deepe.* Diese F_1 Lesart (womit Q_1 übereinstimmt) ist aufgenommen gegen Q_2: *for to drinke.* Cf. aber Anglia IV, 1, p. 219 f. & Trans. l. c. p. 148 f. *For to* scheint mir ein Shakespearescher Archaismus, welcher die Aufnahme der freilich auch verlockenden F_1 Lesart durchaus nicht erforderte.

I, 2, 183 (25). *Ere euer I had seene.* Hier ist ein Fall, wo der Q_1 gegen Q_2 sowohl als gegen F_1 der Vorzug gegeben ist. In der Folio-Lesart erblicke ich nur eine „Verbesserung" der Herausgeber. Von Q_2 abzuweichen war kein Grund vorhanden. Cf. kurz vorher Zeile 147 in Q_2: '*or ere those shooes were old*': *or* = dem jetzigen *ere*, und *ere* für *euer*. Beide zusammen bilden ein verstärktes *ere* = ehe je, ehe überhaupt. Auch in der folgenden Zeile ist im Wesentlichen ebenso Q_1 den durchaus übereinstimmenden Q_2 & F_1 vorgezogen worden, weil in letzteren das Metrum verderbt sei. Aber selbst abgesehen davon, daß die Lesart der Q_1:

O my father, my father, me thinks I see my father

bei E. ihr *O* erst hat einbüßen müssen, ist es doch zweifelhaft, ob ein so gewonnener Blankvers, in welchem zweimal hinter einander *father* einsilbig zu sprechen ist, empfehlenswerther ist als die Annahme, daß dieser schmerzliche Ausruf — wie das sonst auch nicht selten ist — als verkürzter Vers aufzufassen sei.

I, 2, 209 (27). Zu *whereas* cf. Trans. l. c. p. 123 Note 1.

I, 2, 252 (30). *our duties.* Hier hat wieder Q_1 gegen Q_2 + F_1 *duty* entscheiden müssen, s. oben.

I, 2, 253 (30). Q_2: *Your loues, as mine to you, farwell.* F_1 ebenso, nur *loue.*

Q_1: *O your loues, your loues, as mine to you*
Farewell.

E. *Your loues, your loues, as mine to you: farewell,*

d. h. thatsächlich ein Vers, der in dieser Gestalt in keiner der drei

Quellen vorliegt. Wenn man das Vorhandensein und die Berechtigung unvollzähliger Verse in Shakespeare nicht überhaupt läugnet, so ist es schwer, für solch ein Verfahren einen andern Grund zu entdecken als wieder den '*individual taste*' des Herrn Verf.

I, 3, 65 (35). *Comrade* ist aus F_1 aufgenommen gegen $Q_2 + Q_1$ *courage.* Die nicht wegzuläugnende Schwierigkeit des *courage* läßt dies verzeihlich erscheinen. Es scheint indessen Ingleby's Erklärung (Furn. ad loc.) hinreichend zur Vertheidigung der Qq.-Lesart.

I, 3, 74 (35). Wenn Herr Prof. E. Steevens preist für seine Emendation:

Are most select, and generous, chief in that,

so kann man ihm nicht leicht beistimmen; $Q_2 + F_1 + Q_1$ lesen im Anfang *Are* (Q_2 *Or*) *of a most etc.*, so daß eine Anfechtung des *of a* durchaus unzulässig ist. Cf. Trans. l. c. p. 124, Note 1.

I, 5, 41, (47). *my uncle! my uncle!* Wieder Q_1 gegen $Q_2 + F_1$, wo der Ausruf nur einmal steht. Auch hier scheint die Neigung, den Vers vollzählig zu machen, diese Aenderung herbeigeführt zu haben.

I, 5, 60 (49). Q_2 '*of the afternoone*' machte die Aufnahme des *in* statt *of* aus $F_1 + Q_1$ nicht nöthig. Wahrscheinlich haben wir es auch hier nur mit einer schauspielerischen Aenderung zu thun.

I, 5, 91 (50). In Q_2 steht dreimal *adiew,* ohne *Hamlet,* welches sich, wohl als Interpolation des Schauspielers, in F_1 & Q_1 findet. In der vorliegenden Ausgabe lesen wir abweichend von allem Ueberlieferten: *Hamlet, adue, adue, remember me.* Daß Q_2 hier keiner Aenderung bedurfte, ist klar.

I, 5, 93 (51). Hier sind die Worte *ô fie* der Q_2 mit Capell fortgelassen, wieder, wie es scheint dem Metrum zu Liebe.

I, 5, 104 (51). Gegen Q_2 ist das doppelte *yes* aus Q_1 F_1 aufgenommen. Die Möglichkeit, daß Schauspieler-Interpolationen durch das doch auch von Herrn Prof. E. als wahrscheinlich anerkannte Nachschreiben im Theater (cf. p. 137 oben) auch in die Q_1 gelangt sein könnten, scheint von dem Herrn Verf. bestritten zu werden, sonst würde hier, wie an so vielen andern Stellen, die bloße Uebereinstimmung von Q_1 mit F_1 nicht gegen Q_2 entschieden haben.

I, 5, 114 (52). Daß die Worte '*So be it*' von Hamlet gesprochen werden, ist nicht anstößig; cf. Furn. ad loc.: die andern sprechen bis dahin *within.* Ebenso leuchtet nicht ein, warum die folgende Zeile „mit Recht" gegen Q_2 (Mar.) dem Horatio zugewiesen wird.

I, 5, 132 (53). *Looke you,* aus F_1 (Q_1) gegen Q_2 aufgenommen. Auch hier haben wir schwerlich mehr als eine Schauspieler-Interpolation.

I, 5, 161 (55). Gegen Q_2 (*Sweare by his sword)* ist aus Q_1 F_1 *Sweare* aufgenommen.

I, 5, 187 (57). Im Gegensatz zu $Q_2 + F_1$, welche '*let vs goe in together*' haben, ist aus Q_1 '*lets goe together*' (cf. Vers 191) vorgezogen worden, weil der Vers sonst sechs Füße hätte. Ich glaube, daß die Worte '*let vs goe in together*' außerhalb des Metrums stehen sollen, ebenso wie die Schlußworte des Aktes. Gegen die Anwendung von Prosa für solche Aufforderungen und an Stellen des höchsten Affectes, ist vom aesthetischen Standpunkt nichts einzuwenden, am allerwenigsten bei Shakespeare. Jedenfalls verdiente das vereinte Zeugniß von $Q_2 + F_1$ mehr Achtung.

II, 1, 26 (59). Hier ist Reynaldo gegen alle Quellen zugesetzt, dem Metrum zu Liebe; und auch dann hat man erst eine von Herrn Prof. Elze sogenannte '*syllable pause line*'. Cf. seine Note zu § 31.

II, 1, 55 (62). *Closes with you thus.* Q_2 läßt *with you* (Q_1 *with him*) weg und hat dadurch einen tadellosen Vers. Wie er hier hergestellt ist, muß man *gentleman* zweisilbig sprechen. Dies ist sonst freilich nicht unzulässig, hier aber unnöthig, da Q_2 eine gute Lesart bietet.

II, 1, 99 (64). Der Plural *helps* in Q_2 ist nicht so verwerflich, daß eine Aenderung nöthig wäre.

II, 2. *Rosencrans and Guyldensterne.* Daß in Grigg's Fsm. der Q_2 auf pp. 30 und 35 *Rosencrans* vorkomme, möchte ich wenigstens für p. 30 als fraglich hinstellen, und selbst auf p. 35 scheint es nicht so ganz sicher, wenn man alle übrigen cursiven *n* und *u* genau vergleicht; denn das *n* oder *u* kann nicht mehr als normal gelten wegen seiner zu großen Dicke. Immerhin aber bleibt richtig, daß *Rosencrans* sicher Shakespeare's Schreibung war, was ich ja bereits Anglia IV, 1 p. 217 hervorgehoben hatte.

II, 2, 197 (79) Q_2 *that you reade; that* fehlt in F_1 Q_1, und soll demnach auch hier zu streichen sein, obgleich sonst kein Grund für die Streichung spricht.

II, 2, 218 (80). Trotz $Q_2 + Q_1$ ist aus F_1 '*honourable and most humbly*' aufgenommen, denn es *agrees preeminently with the character of Polonius.* Freilich ist Herr Prof. Elze hier, wie seine Note beweist, seiner Sache nicht ganz sicher, da er sich ja eine Abweichung von seinem Canon erlaubt.

II, 2, 370 (90). *Twas so indeede:* $Q_1 + F_1$ gegen Q_2: *then*, was sich jedoch ebensogut halten läßt.

II, 2, 524 (97). Q_2: '*But who, o woe*' läßt sich vertheidigen gegen das aus $Q_1 + F_1$ aufgenommene: '*But who, oh who*'.

II, 2, 543 (98) *Looke whether.* $Q_2 + F_1$ lesen hier *l. where*, und dies *where*, durchaus Shakespeare'sche Verschleifung für *whe'r* = *whether* (cf. Furn. die Varianten ad loc.), war festzuhalten, wie *ere* statt *euer, deale* für *devil* etc.

II, 2, 604 (101). *Hah*, vor *s'wounds* in Q_2, ist auch durch F_1 gesichert. Dennoch ist auch dies mit Unrecht weggelassen, nur weil es das Metrum stört. Aehnlich bald darauf, wo $Q_2 + F_1$ hinter *Fie vpont* nach *Foh* einschieben. Auch dies ist ausgelassen. Cf. dazu Anglia IV, I p. 220 f.

II, 2, 612 (101). Die Q_2 Lesart: *a deere murthered* macht bei Vollmessung von *murtherëd* (cf. Anglia IV, 1 p. 234) jede Aenderung überflüssig: die Uebereinstimmung von $Q_2 + F_1$ im Weglassen von *father*, welches hier auf die Autorität von $Q_4 + {}_5$ hin aufgenommen worden ist, verbot eine solche sogar nach Herrn Prof. Elze's eigenem Majoritätsprincip.

II, 2, 626 (102). Das '*If a doe blench*' der Q_2 war zu halten. Auch Q_1 (*doe not*) scheint dafür zu sprechen, daß in F_1 eine „Verbesserung" von H. und C. vorliege.

III, 1, 13 (103). *Most free of question .... niggard in his reply.* Diese von Warburton empfohlene Umstellung ist gegen die vereinte Autorität von $Q_2 + F_1$ aufgenommen. Daß dadurch die Stelle einfacher wird, soll nicht bestritten werden, wohl aber steht die thatsächliche Beschaffenheit der Unterhaltung zwischen Hamlet und Rosencrans und Guyldensterne dem im Wege. Cf. Furness ad loc. *Clarke's note.* Hamlet ist *niggard* dem Aushorchen (*question*) gegenüber, — *most free* aber in allem Uebrigen, was sie sonst im Gespräch berühren (d. h. in ihren *demands* im weiteren Sinne).

III, 1, 67 (107) *mortall soyle.* Der Herr Verf. hält somit seine bekannte Emendation statt *coyle* ($Q_2 + F_1$ *coile*) aufrecht. Doch glaube ich, daß auch hier keinerlei Aenderung nöthig ist. Cf. Furness ad loc.

Ueber *mo* statt *more* (F_1 Q_1), welches letztere auch aufgenommen ist, cf. Anglia IV, 1 p. 219.

III, 2, 3 (115). *Your Players:* $F_1 + Q_1$. Das *our* in Q_2 ließe sich auch halten.

III, 3, 30 (116) *of which one.* Möglicherweise ist hier das '*of the which*' der F_1 richtig, da dieselbe sonst eher alterthümliche Lesarten ausmerzt als einführt.

III, 2, 35 (116) *nor Turke;* dies aus Q_1 entlehnt als *the true and authentic reading* (!) gegen Q_2: *nor man.* F_1 stützt mit ihrem '*or Norman*' offenbar Q_2, eine Abweichung von letzterer ist nicht nöthig. Cf. Furness ad loc.: '*Clarendon: This means, nor even man.*' Also eine Klimax: weder Christen noch Heiden, noch überhaupt Menschen bewegen sich so.

III, 2, 56 (117). *Both. We will my Lord.* Aus F_1 gegen das sicher ebenso gute '*Ros. I my Lord*' der Q_2. In F_1 wohl kaum mehr als Schauspieler-Interpolation.

III, 2, 135 (121). *Within's two months:* Eine Emendation gegen $Q_2 + F_1$: *Tis twice two months.* Wie Hamlet soeben statt der wahrscheinlich richtigen zwei Monate 'zwei Stunden' sagte, so will Ophelia durch ihre Uebertreibung nach der andern Seite hin auf Hamlets humoristisch-satirische Reden eingehen.

III, 2, 176 (124). *For women's feare* etc. Die hier gegebene Erklärung, daß Q_2 ohne Zweifel an dieser Stelle eine Spur einer ursprünglichen, später geänderten Fassung bewahre, habe ich bereits Anglia IV, 1, p. 224 ausführlicher begründet. Ib. ist auch das '*eyther none in neither ought*' auf ähnliche Art erklärt worden.

III, 2, 190 (125). *Thats wormwood* (Q_2) brauchte nicht mit F_1 Q_1 in *wormwood, wormwood* verwandelt zu werden.

III, 2, 261 (129) *must take your husbands.* So Q_1 gegen *mistake:* $Q_2 + F_1$. Die Kritiker, welche hier Q_2 F_1 folgen, werden, obgleich Herr Prof. Elze sich darüber wundert, so bald noch nicht aussterben; auch braucht man *mistake* gar nicht so sehr zu quetschen, um einen passenden Sinn zu erhalten. Cf. Theobald's spätere Erklärung dieser Stelle bei Furness ad loc.

III, 2, 73 und 91 (143). Das *a* der Q_2 ist mit F_1 modernisirt zu *he.* Cf. darüber Anglia IV, 1, p. 219.

III, 4, 5 (145). Der dreimalige Ruf des Hamlet: *Mother* hinter der Scene scheint nur ein Zusatz des Schauspielers zu sein. Daher weist auch Q_1 etwas davon auf. Dieses Rufen ist überflüssig, um nicht zu sagen albern. Vergl. Act IV, 2 Anfang (Notes § 162), wo auch ähnlich hinter der Scene gerufen wird, wo aber dies Rufen auch wieder in Q_2 nicht angedeutet ist. Q_1 läßt uns an letzterer Stelle, wie überhaupt in den letzten Acten so oft, im Stich.

IV, 3, 28 (165). *And a beggar eate.* Die Worte *a beggar*

sind gegen Q_2 ohne zwingenden Grund aus Q_1 aufgenommen. Herr Prof. Elze sagt zwar zur Rechtfertigung, daß Hamlet ohne diese Worte *could hardly proceed to say, that his words were meant to show 'how a king may goe a progresse through the guts of a begger.'* Aber Hamlet denkt an einen Fischer, oder an einen andern, jedenfalls armen Mann, der von seinen selbstgeangelten Fischen ißt. Damit sind seine eben angeführten Worte hinreichend motivirt. Der Zusatz *a beggar* an dieser Stelle sieht dagegen dem X der Q_1 ganz ähnlich. In Q_1 lautet nämlich die ganze Stelle:

Looke you, a man may fish with that worme
That hath eaten of a King,
And a Beggar eate that fish
Which that worme hath caught.

IV, 5, 16 (172). *Let her come in.* Cf. Anglia IV, 1, 227 f.

IV, 5, 38 (174) *did go.* Die drei alten Ausgaben stimmen darin überein, daß sie *did not go* lesen. Vergl. dazu Trans. l. c. p. 127 f. Note. Die gelegentliche Entstellung des Sinnes in den Wahnreden der Ophelia ist durchaus angemessen, und hier gegen alle Zweifel durch die Ueberlieferung gesichert. Ebenso verhält es sich mit dem in der folgenden Note berührten Punkte. Alle drei Ausgaben lesen *To-morrow.* Das alte Lied (cf. Furn. ad loc.) aber fängt an: *Good-morrow.* Dies ist nun vom Herrn Verf. nach Farmer's Vorgang aufgenommen. Es ist doch wahrlich nur natürlich, daß sich die alten Liederbrocken in dem Munde der Wahnsinnigen hier und da ändern.

IV, 5, 64 (176). *(He answers).* Cf. Anglia IV, 1, p. 222.

IV, 5, 105 (178). *euery worth.* Diese Conjektur gegen $Q_2 + F_1$: *word* aufgenommen; wie ich glaube, ohne Noth.

IV, 5 176 (183). *Pray loue:* $Q_1 + F_1$. Q_2: *Pray you loue.*

IV, 5, 182 (183). *You must weare* (F_1 Q_1) Q_2: *you may weare* läßt sich halten.

IV, 5, 193 (184). *Gone to his.* Dies aus dem Manuscript-Corrector gegen $Q_2 + F_1$: *Goe to thy.* Selbst wenn, wie Collier behauptet, die Worte sich auf den Todten beziehen, so kann doch der Wahnsinnigen eine solche Abweichung vom richtigen Text und Sinn zugetraut werden. Die Aenderung war also unnöthig.

IV, 6, 2 (186). *Saylors,* mit F_1 gegen *sea-faring men,* Q_2, gesetzt, ohne hinreichenden Grund; denn daß hernach *Saylors* auch in Q_2 vorkommt, entscheidet für diesen Punkt nichts.

IV, 6, 8 (186). *it comes* F_1, gegen das ebenso gute *it came* Q_2 aufgenommen.

IV, 6, 178 (199). Das verblaßte *tunes* aus $Q_1 + F_1$ (wahrscheinlich eine schauspielerische Interpolation) ist dem *laudes* der Q_2 vorgezogen worden, weil Ophelia nur *love ditties and songs of mourning*" singe. Ich glaube, in ihrem Wahnsinn würde doch etwas zuviel 'Methode' stecken, wenn sie nicht ebensogut von ihren '*love ditties*' zu '*lauds*' wie zu '*mourning songs*' überspringen könnte. Eine Abweichung von der prägnanten und durchaus befriedigenden Lesart der Q_2 war durchaus nicht geboten.

V, 1, 81 (204). Gegen die Aufnahme des *into the Land* aus Q_2, gegenüber dem *intill the Land* der F_1 läßt sich vom streng kritischen Standpunkte nichts einwenden, da hier Q_2 den meist so wohl verdienten Vorzug erhält. Ob aber gerade hier die F_1 Lesart: *intill* im Munde des Clown nicht angemessener wäre, ist eine andere Frage. Wahrscheinlich hat der Setzer der Q_2 willkürlich oder unwillkürlich das veraltete *intill* durch *into* ersetzt, während die F_1 das Richtige bewahrte.

V, 1, 107 (206). Zu *quiddits* (aus F_1), gegen das ebenso richtige *quiddities* der Q_2, cf. Trans. l. c. p. 141 Note. Dazu auch noch die Schreibweise *villaines* (statt *villainies*) in $Q_2 + F_1$: V, 2, 29.

V, 1, 151 (208). *tooke,* Q_2. Zu dem *taken* der F_1 bemerkt Herr Prof. Elze ganz richtig '*an evident correction.*' Nicht überall hat er die Eigenheiten der Q_2 so gewahrt, besonders häufig ist das volksthümliche *a* für *he, of haue,* verdrängt worden, cf. seine Notes zu §§ 165, 200, 202, 208, 209, 211 u. a.)

V, 1, 252 (212). *be lodg'd. be* gegen *been* Q_2 und *haue* F_1. Letzteres ließe sich vertheidigen.

V, I, 266 (213). Die Hinzufügung der Namen (Anreden) am Schlusse zu kurzer Verse, welche sich Herr Prof. Elze mehrere Male erlaubt hat (cf. seine Notes zu §§ 59, 62, 172, 194) ist weder eine glückliche Besserung, noch der Ueberlieferung gegenüber gerechtfertigt. '*Sweets to the sweet. Farewell,*' verliert an Schönheit und wird durch das angehängte Ophelia sofort matt.

I, 1, 299 (215). *Nilus.* Statt Q_2 *Esill,* F_1 *Esile* (Q_1 *vessels* bestätigt diese Lesarten dem Hauptklange nach) ist diese Conjectur aufgenommen. Ich glaube, daß eine Abweichung von Q_2 wiederum unnöthig war. Cf. Furness. ad loc.

V, 2, 16 (218). *vnfold.* Cf. White's Note, Furn. ad loc.

V, 2, 326 (236). *Half an houre of life.* Dies aus $Q_1 + F_1$ gegen Q_2: *half an houres life.* Eine Abweichung von Q_2 war überflüssig.

V, 2, 356 (238). *Shall liue behind me.* S. Furness ad loc. und Trans. l. c. p. 144. Q_1 spricht mit seinem *wouldst thou leaue behinde* für Q_2: *shall I leaue behind me.*

Wir haben nun alle wichtigeren textuellen Punkte berührt, die in der neuen Elze'schen Hamletausgabe Grund zu kritischen Bedenken geben. Auf die zahllosen orthographischen Varianten und die Auswahl einzugehen, welche der Herr Verf. daraus getroffen hat, lag uns fern, da es sich von selbst versteht, daß das Majoritätsprincip auch hier mit wenigen Ausnahmen festgehalten worden ist. Ebenso hat die nicht selten etwas willkürliche Behandlung der Bühnenweisungen hier keine Berücksichtigung gefunden. Für die '*Stagedirections*' der Q_2 kann kein anderer Maßstab der Authenticität gesucht werden, als für den übrigen Inhalt jener Ausgabe, cf. Trans. l. c. p. 111—119. Und die Bühnenweisungen der F_1 sind wahrscheinlich von Heminge & Condell aus dem Texte selbst geschöpft und demselben angepaßt worden. Für eine derselben erkennt das ja auch Herr Prof. Elze an: Note 236 zur F_1 Weisung: *Hurts the King.*

Können wir uns nun auch mit dem gebotenen Text wenig befreunden, so bietet die Ausgabe in ihrem reichhaltigen Commentar des Guten und Neuen so viel, besonders an Parallelstellen aus der zeitgenössischen Literatur, daß der Werth dieser neuen Beiträge zur Erklärung des Hamlet von Allen unumwunden anerkannt werden wird.

Berlin, den 15. December 1882. Gustav Tanger.

Die neuesten Publicationen der 'New Shakspere Society.'

Von

Nicolaus Delius.

Unser Bericht über die letzten Veröffentlichungen der englischen Shakespeare-Gesellschaft hat im letzten Jahrbuch ausfallen müssen, weil keine betreffenden Bände damals erschienen oder doch nicht in unsere Hände gelangt waren. Nunmehr liegen wieder verschiedene, theilweise höchst dankenswerthe Publicationen vor, die wir, in der gewohnten Weise eines kurzen Referates, der Notiznahme unserer Leser empfehlen möchten.

Durch einen mannigfachen Inhalt zeichnet sich zunächst der neue Band der *Transactions* 1880—1882 aus. Die erste Abhandlung von E. Rose '*On Sudden Emotion in Shakspere's Characters*' nimmt vorzugsweise unser psychologisches Interesse in Anspruch, indem der Verfasser versucht nachzuweisen, wie verschieden die verschiedenen Shakespearischen Figuren durch eine ihnen offenbarte Kunde oder Erscheinung überrascht und afficirt werden. Dieser Nachweis, an einer Reihe hervorragender Persönlichkeiten unseres Dichters dargethan, bietet eine Fülle von feinen Aperçus als Beiträge zur Kenntniß der Shakespearischen Kunst zu individualisiren und zu charakterisiren.

Dr. B. Nicholson sucht auf naturhistorischem und medicinischem Wege die Art des '*Cursed Hebenon*' zu ergründen, mit welchem Hamlet's Vater vergiftet wurde. Das Ergebniß seiner For-

schung ist die Identification dieses Giftes mit dem Safte des Eibenbaumes (*yew-tree*), der im Alterthum und Mittelalter als das tödtlichste Gift galt. Indem der Name *Ebenus* mittelalterlich verschiedenen Bäumen, einschließlich des Eibenbaums, beigelegt wurde, weist der Verfasser in Stellen zeitgenössischer Schriftsteller, wie Marlowe, Spenser u. A., den Gebrauch des Wortes *Heben* in dem allein möglichen Sinne des Eibensaftes nach.

Auf die Discrepanzen, auf welche die Berechnungen der Zeitanalysen in Shakespeare's Dramen durch englische Kritiker hinauslaufen, sind wir wiederholt in diesem Jahresbericht zu sprechen gekommen. E. Rose versucht nun, diese Discrepanzen dahin auszugleichen, daß der eine Calcül, der den Verlauf eines Dramas durch alle einzelnen Scenen und Acte hindurch auf beispielsweise 8—10 Tage berechnet, sehr wohl bestehen kann neben dem andern Calcül, der zwischen den einzelnen Acten viel längere Zeiträume von Wochen, Monaten und Jahren annimmt. Darin daß die Zuschauer, für die allein der Dichter seine Schauspiele geschrieben, diese auf sich wirken ließen, ohne den einen Calcül oder den andern anzustellen oder beide mit einander zu vermitteln, findet Rose den höchsten Triumph der Shakespearischen dramatischen Kunst. Wir unsererseits möchten noch einen Schritt weitergehen und annehmen, daß der Dichter es eben so gemacht hat in dem Entwurfe seiner Dramen, wie seine Zuschauer in ihrer Auffassung derselben im Theater.

Dr. Nicholson verhandelt die Frage, in wiefern sich die sarcastischen gegen das Treiben der Clowns gerichteten Ausfälle in der ersten Quartoausgabe des Hamlet auf den bekannten Clownspieler Kemp beziehen, affirmativ. Wer mit uns diese Zuthaten, die allein der ersten Quarto angehören, lediglich dem Fabricanten dieser Ausgabe zuschreibt, wird natürlich aus deren Vorkommen keine Schlüsse auf das freundschaftliche oder feindliche Verhältniß zwischen Shakespeare und Kemp ziehen wollen.

Der Revd. Ellacombe giebt zunächst eine Statistik aller Producte des Pflanzenreichs, wie sie in der ganzen Reihe der Dramen Shakespeare's vorkommen und knüpft daran eine Untersuchung, in welche specielle Jahreszeit nach Maßgabe dieser Erwähnungen von Früchten und Blumen, sowie nach den sonst angeführten chronologischen Bestimmungen jedes Drama zu setzen sei.

Die Hypothese einer doppelten Bearbeitung desselben dramatischen Stoffes durch unsern Dichter wird in Bezug auf King

Henry V. im bejahenden Sinne erörtert von Brinsley Nicholson. Er hält die Quartausgabe dieses Dramas für eine allerdings verstümmelte, aber echte Reproduction der ersten Bearbeitung, welcher der Dichter dann in einer viel späteren Zeit, als er schon seinen Macbeth geschrieben, seine zweite vielfach umgearbeitete Textversion zur Aufführung vor Jacob I. und dem Prinzen Heinrich habe folgen lassen. Für die versuchte Begründung dieses Paradoxons, welche schwerlich viele Shakespeareaner überzeugen wird, hat der Verfasser alle Differenzpunkte der Quarto und der Folio ins Auge gefaßt und besprochen.

Den bei Weitem umfangreichsten und bedeutendsten Beitrag zu den vorliegenden Transactions liefert unser Landsmann Dr. G. Tanger in seiner Abhandlung über das Verhältniß der ältesten Hamlet-Ausgaben (Q_1, Q_2 und Fol.) zu einander. Leider hat das Comité der New Shakspere Society Tanger's einleitende Untersuchungen zum Beweise, daß Q_2 'nach allen Kennzeichen der Orthographie aus einer Handschrift Shakespeare's selbst abgedruckt ist, nicht mit in ihre Transactions aufnehmen wollen, so daß dieselben erst in Deutschland in der Anglia erschienen sind. In den Transactions ist der erste Theil der Tangerschen Untersuchungen demselben Nachweis gewidmet, gestützt auf eine kritische und vergleichende Prüfung aller Varianten in Q_2 und Fol. Das statistische Resultat stellt sich demnach folgendermaßen heraus: Q_2 enthält ungefähr 180 Varianten, die auf Rechnung des Setzers kommen, daneben 20 zufällige Auslassungen und 7 *foul cases.* — Die Fol. enthält 160 Varianten auf Rechnung des Setzers, 31 zufällige Auslassungen, 3 *foul cases*, 15 absichtliche Auslassungen, 38 Varianten auf Rechnung der Schauspieler, die Worte oder Phrasen in ihren Rollen geändert hatten, und ungefähr 100 Spuren von Heminge und Condell's editorischer Kritik. — Der zweite Theil der Tangerischen Abhandlung untersucht das Verhältniß der QA zur QB des Hamlet und gelangt durch die eingehende Prüfung aller betreffenden Einzelnheiten zu dem Resultate, daß QA eine verstümmelte und corrumpirte Version nicht einer Shakespearischen Jugendarbeit, sondern der vollständigen Tragödie sei, wie sie 1603 aufgeführt wurde.[1])

---

[1]) Ich habe diese Ansicht, freilich ohne die gründliche Argumentation Tanger's zu liefern, bereits in der im Mai 1878 geschriebenen Einleitung zu meinen Abhandlungen zu Shakespeare unter ausdrücklicher Widerrufung meiner früheren Meinung geäußert, was ich hier bemerke, da der Verfasser mich noch immer

In der Debatte, die sich in der Sitzung am 15. October 1880 an die Lesung dieser Abhandlung knüpfte, bestritt Furnivall zunächst, daß Q. B aus Shakespeare's Manuscript, und daß die Fol. aus den verschiedenen Rollen der Schauspieler gedruckt sei. In Betreff der Entstehung von Q. A, die Furnivall für eine verstümmelte erste Skizze des Dichters, nicht wie Tanger für eine verstümmelte Q. B hält, wollte ihm so wenig wie Dr. Nicholson einleuchten, daß die Namen Corambis und Montano in Q. A durch missverständliches Hören aus Polonius und Reynaldo der Q. B entstanden sein konnten.

Dr. Nicholson bespricht vier Stellen in K. Henry V. und sucht zu beweisen, daß Pistol (A. 5. Sc. 1) seine Frau, die sonst *Nell* Quickly heißt, mit Recht *Doll* genannt habe, daß mithin die Lesart der Q. 2 und der Fol. nicht auf ein Versehen des Dichters zurückzuführen sei.

Dr. Bayne kommt auf Spedding's Aenderungsvorschläge zur besseren Acteintheilung des King Lear, die wir bereits im Jahrgang XIV unseres Jahrbuchs besprochen haben, zurück und tritt, wie wir an der betreffenden Stelle für die Beibehaltung der hergebrachten Anordnung ein.

Den Band der Transactions beschließt ein Aufsatz von Dow über das Drama *All's well that ends well*, das der Kritiker kaum für eine '*comedy*' gelten lassen möchte und in die spätere Periode des Dichters versetzt, da Shakespeare anfing ernst zu werden und über die Menschenseele als ein Compositum von Gutem und Bösem zu reflectiren. In Dow's Schilderung der Charactere kommt der Graf Roussilon sehr schlecht weg und an Helena findet der Kritiker nur das Eine auszusetzen: ihre Liebe zu Bertram. Der Dichter muß in Betreff Beider wohl anderer Ansicht gewesen sein, sonst hätte er wahrscheinlich sein Drama ungeschrieben gelassen.

Zu den weiteren Veröffentlichungen der New Shakspere Society gehört eine Fortsetzung des früher erschienenen und von uns charakterisirten Harrison's *Description of England*, dieses Mal nur das Supplement zum dritten Theil; denn, sagt der Herausgeber Furnivall in seinem '*Temporary Foretalk*': *The Society hasn't money and I haven't had time to finish my Harrison this year.* — Aber auch in dieser Beschränkung bietet der vorliegende Band des

unter die Kritiker zählt, welche die Wahrscheinlichkeit oder doch die Möglichkeit einer doppelten Bearbeitung des Hamlet durch Shakespeare annehmen.

Interessanten und Lehrreichen genug und enthält seinen besondern Werth durch die Beilage reproducirter alter Stiche, die verschiedene Londoner Localitäten darstellen, z. B. die alte London Bridge, wie Shakespeare sie ums Jahr 1600 sah, die alte St. Paulskirche mit der am St. Pauls Cross zu einer Predigt versammelten Gemeinde u. s. w.

Auch die Fortsetzung eines andern, sittengeschichtlichen Werkes, *Stubbes' Anatomy of Abuses in England,* liefert uns derselbe verdienstliche Herausgeber Furnivall, der in seiner Einleitung den Lesern dieses zweiten Bandes freilich weniger Amüsement und Interesse verspricht, als sie im ersten Bande gefunden haben werden. Aber mit Recht fügt er hinzu, daß für eine ernstere Auffassung auch dieser Theil mit seinen Strafreden gegen alle eingehends geschilderten Mißbräuche im geistlichen und weltlichen Stande eine lohnende Lectüre gewähre.

Eine neue, die siebente Series der New Shakspere Society eröffnet Furnivall mit der Herausgabe derjenigen Sammlung altenglischer Mysterien, welche bisher, abgesehen von einem Abdruck von 50 Exemplaren für den Abbotsford-Club, so gut wie unbekannt geblieben waren, der sog. *Digby Mysteries.* An Alter und Vollständigkeit stehen sie allerdings den bereits publicirten Sammlungen der Townley, Chester und Coventry Mysteries nach, indem sie nur vier vollständige Stücke enthalten: Bethlehemitischer Kindermord[1]), Pauli Bekehrung, Maria Magdalena und Christi Bestattung und Auferstehung, denen der Herausgeber ein unvollständiges Stück aus den Macro Moralities beigefügt hat. Aber jedenfalls wird unsere Kenntniß des geistlichen Schauspiels in England erfreulich dadurch erweitert.

[1]) Bereits publicirt in *Hawkins' Origin of the British Drama* unter dem Titel *Candlemas Day.*

Literarische Uebersicht.

Griggs, William. — Von seinen Quarto-Reprints ist neuerdings erschienen:

Shakespeare's King Henry The Fourth, Part I.

1. The First Quarto 1598, a Facsimile in Photo-Lithography. With Forewords by Herbert A. Evans, M. A., Balliol College, Oxford.
2. The Quarto of 1600. —

Shakespeare's ausgewählte Dramen. (Sammlung französischer und englischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen. Herausgegeben von E. Pfundheller und G. Lücking.) Berlin 1882. —

Band 7. Julius Caesar. Erklärt von Alexander Schmidt.

Wir haben diesem Bande dieselbe Anerkennung zu zollen, wie sie in den beiden letzten Jahrgängen dem 5. und 6. wohlverdient zu Theil geworden ist. Die Ausgabe schmiegt sich immer mehr den Forderungen des Schulbedürfnisses an, und provocirt — da diesen in vollster Sachkenntniß Genüge gethan wird — nicht zur Kritik, sondern nur zu unbeschränktem Lobe.

Die im letzten Jahrgange angezeigten

Outlines of the Life of Shakespeare by J. O. Halliwell-Philipps sind bereits in zweiter Auflage erschienen. Die erste Ausgabe hatte folgende Abtheilungen:

Outlines, 90 Seiten; Illustrative Notes, 96 Seiten; North's Plutarch, 2 Seiten; Henry The Eighth, 1 Seite; Index, 3 Seiten. — Die drei letzten Abtheilungen sind sich gleich geblieben. Dagegen zählen in der neuen Auflage die *Outlines* 174 Seiten, die *Illustrative Notes* 112 Seiten, und folgendes neue Material tritt noch hinzu: *After The Funeral. The Two Noble Kinsmen. Spurious Plays. Early Notice of Hamlet. Lord Pembroke's Actors. Coventry Mysteries. The Theatre and Curtain. Shakespeare's Neighbours. The New Place. The Chapel Lane. The Mulberry Tree. The Ratsey Episode. The Only Shake-Scene. The Later Theatres. The Davenant Scandal. Contemporary Notices. Theatrical Evidences. The Copyright Entries. Lifetime Editions. The First Folio. Documentary Appendix.*

Das gesteigerte Volumen und die reiche Vermehrung der Abschnitte zeugt von dem unermüdlichen Sammel- und Forscherfleiße des Herausgebers, dem auf seinem Wege mit hohem Interesse zu folgen, wir alle Ursache haben, da nur auf dieser Bahn — durch Herbeiziehung des geringfügigsten aber erwiesenen, durch unerbittliche Zurückweisung des nicht documentirten, wenn auch noch so interessanten oder sensationellen Momentes — der Aufbau einer Biographie allmälig möglich wird.

An einzelnen Stellen verläßt unsern Autor die Strenge des Princips, und er kann der Versuchung nicht widerstehen, zu vermuthen, zu combiniren; so pag. 26.

Were it not for the record of a correlative incident, it would have been idle to have hazarded a conjecture on the interesting question, — was the poet, who was then in his fifth or sixth year, a spectator at either of these performances? If, however, it can be shown that, in a neighbouring county about the same time, there was an inhabitant of a city who took his little boy, one born in the same year with Shakespeare, 1564, to a free dramatic entertainment exhibited, as were those at Stratford-on-Avon, before the Corporation under precisely similar conditions, there then arises a reasonable probability that we should be justified in giving an affirmative reply to the enquiry. There is such an evidence in the account left by a person of the name of Willis, of „a stage-play which I saw when I was a child," and included by him in a confidential narrative of his moral and religious life, a sort of auto-biography, which in his old age, he addressed to his wife and children. —

Pag. 38:

It is impossible to say to what extent even the Scriptural allusions in the works of Shakespeare himself may not be attributed to recollections of such performances, for in one instance at least the reference by the great dramatist is to the history as represented in those plays, not to that recorded in the New Testament. —

Pag. 109: (in Bezug auf die Sonette):

The words of Meres, and the insignificant result of Jaggard's efforts, lead to the inference, that these strange poems were an assemblage of separate contributions made by their writer to the albums of his friends, probably no two of the latter being favoured with identical compositions.

Siehe ferner pag. 180, 181 und 184, 185, wo sich unser Autor in Hypothesen ergeht.

Derartige — ich möchte sagen Entgleisungen von der vorgezeichneten Bahn können als Beweis für die Schwierigkeit der Aufgabe dienen, die Halliwell sich gestellt hat, und der er, im grossen Ganzen, in bewunderungswürdiger Weise treu geblieben ist. Auch bei den oben angeführten Beispielen konnte er dem Vorwurfe der Inconsequenz entgehen, wenn er die betreffenden Stellen in das Capitel *Illustrative Notes* verwies.

Als ein, den „Versvervollständigungsfanatikern" sehr zur Beherzigung zu empfehlender Passus sei folgender (pag. 102) angeführt:

We may rest assured that the poet, when engaged in dramatic writing, neither placed before his eyes an elaborate map of the scenes of the plot; nor reckoned the exact number of hours to be taken by a character in moving from one spot to another; nor, in the composition of each line of verse repeated the syllables to ascertain if they developed the style of metre it was his duty to posterity to be using at that special period of his life. Such precautions may best be indefinitely reserved for the use of that visionary personage — a scientific and arithmetical Shakespeare.

Schon in seiner jetzigen Gestalt bietet das Buch neben dem Stoffe, den der Herausgeber für den speciell biographischen und historischen Zweck des Werkes zusammengebracht hat, in den *Notes* und den übrigen Capiteln eine solche Fülle nützlichen Materials, das sonst von den verschiedensten Seiten her herbeigetragen werden mußte, daß wir es heute bereits als eine höchst dankenswerthe Bereicherung der Shakespeare-Literatur bezeichnen, und dem Autor, schon im Interesse des Faches, nur wünschen können, daß es ihm vergönnt werde, auf seiner Bahn weiter und weiter, wenn nicht bis an's Ziel, zu schreiten.

Gould, George, Corrigenda and Explanations of the Text of Shakspere. London 1881.

In welche Classe von Emendationen die vorliegenden gehören, können wir aus einem Beispiele illustriren:

Pag. 7. — Cymbeline, Act 3, Scene 4.

„Some jay of Italy, Whose mother was her painting." — Nothing can be made of this. To add one more to the many conjectures, may not the last word be „Whose honour was her plaything," in reference to the double meaning of the jay?

Glücklicher Weise hat das Heft nur 16 Seiten.

Rev. Alexander B. Grosart, LL. D. (Edin.) F. S. A. läßt in Gemeinschaft mit einer Reihe anderer Gelehrten eine kritische Ausgabe Spenser's erscheinen. Der Titel lautet:

The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser, edited with a new Life based on original researches, and a Glossary embracing Notes and Illustrations. Eight volumes.

Bd. II, — der einzige, welcher bisher erschienen ist — enthält:

The Shepheards Calender and Glosse (1597): with various readings of the Quartos 1579—91. Leider erscheint das fleißig gearbeitete Werk *printed for private circulation only.*

Fleay, F. G., On the History of Theatres in London. — Printed for private circulation. — 1882.

Eine interessante Uebersicht des Theaterwesens in London von 1576—1642.

Specimens of Early English.

A New and Revised Edition with Introduction, Notes, and Glossarial Index by the Rev. Richard Morris. LL. D. and the Rev. Walter W. Skeat. M. A.

Part I. From „Old English Homilies" to „King Horn" A. D. 1150 — A. D. 1300. Oxford Clarendon Press 1882.

Part II. From Robert of Gloucester to Gower. A. D. 1298—1393. Oxford Clarendon Press 1879.

Eine, den Studirenden des Englischen sowohl wie Denjenigen zu empfehlende Arbeit, welche ein Verständniß für die Entwickelung der englischen Sprache bis auf Shakespeare gewinnen wollen. Die Einleitung zu beiden Bänden ist sehr unterrichtend und die Auswahl der *Specimens* im höchsten Grade sachgemäß getroffen.

Es wird angemessen sein, nachfolgende Notiz zur Kenntniß unserer Leser zu bringen:

Unique Edition of Shakespeare to be issued by William Paterson. Princes Street, Edinburgh.

Among the numerous editions of the Dramatic works of William Shakespeare this new edition, the publication of which will begin in Autumn, will be distinguished by the following features: —

The Text will be printed verbatim from the celebrated folio of 1623, with the Spelling and Punctuation preserved. The writings of Shakespeare, from what may be regarded as his original text, will thus appear for the first time in a handy form and in clear legible type. The type used will be the style of last century.

The Illustrations — Thirty-eight in number — will consist of spirited etchings, by M. Monziès, now being prepared in Paris from the original designs of M. Pille. A facsimile of the portrait of Shakespeare as in the original folio will also be etched by the same artists. This will be the first time that the collected works of Shakespeare have been illustrated with etchings.

The Paper will be a special make, rough faced, of "Cowan's antique vellum note," water-marked in each sheet. The Publisher is assured that this is the first time that this excellent paper has been used in book printing.

The Ornaments will consist of the portrait as in the first folio, and the original head and tail-pieces will also be given in reduced facsimile.

The Impression will be as follows: —

(No. 1.) 75 Copies, with the etchings in three states, Japan and China before letters, and Holland after letters, price per vol., 42 s.

(No. 2.) 75 Copies, with the etchings in two states, all proofs before letters. Japan and China, price per vol., 31 s. 6 d.

(No. 3.) 75 Copies, with the etchings in two states. China and Holland. The China before letters, the Holland after letters, price per vol., 21 s.

(No. 4.) 550 Copies with the etchings on Holland paper, price per vol., 12 s. 6 d.

Each copy will be numbered.

The edition will extend to eight volumes large post 8vo. Volumes First and Second will be issued in November 1882, the entire work to be completed within six months from that date.

William Paterson,
Princes Street, Edinburgh.

Durch Horace Howard Furness' ganz besondere Freundlichkeit sind uns einige interessante amerikanische Shakespeare-Curiosa zu Gesicht gekommen; zunächst:

Shakspeare-Calendar. New-York City. 1880. 1881.

Events in the History of New-York City, with Illustrations from Shakespeare. By a New-Yorker.

England und Amerika beuten ihre Dichter in obiger Form vielseitig und mit Grazie und Geschmack aus. Die englischen „Birthday-Registers" schöpfen ihr anmuthiges Material aus einer Reihe populärer Namen, und daß dergleichen Publicationen so große Verbreitung finden, wie thatsächlich der Fall ist, spricht zweifellos für ein Interesse und für ein Vertrautsein mit dem Dichter, wie es sich vielleicht in unserm Lande in den weiteren Kreisen der Bevölkerung nicht finden würde.

Frances Anne Kemble, Notes upon some of Shakespeare's Plays. — Introduction, Macbeth, Henry VIII., The Tempest, Romeo and Juliet. — London 1882.

Wenn früher ein für England schmeichelhafter Vergleich in Bezug darauf gezogen werden konnte, daß ein englischer Premier-Minister Bildung und Zeit genug besaß, um den Homer zu übersetzen, während ein Lordkanzler Englands eine tüchtige Abhandlung über Shakespeare's legal acquirements schrieb, so werden wir ein gleiches Lob dem vorliegenden Buche gegenüber auszusprechen haben. Wir erinnern uns keines Werkes, in welchem eine deutsche Schauspielerin (kaum ein deutscher Schauspieler) in so vortrefflicher Form, mit so gründlicher Sachkenntniß und so psychologischer Vertiefung in ihren Stoff über Gegenstände ihres Berufs geschrieben hätte, wie Miss Kemble.

Wenn man über die Auffassung einzelner Charactere mit der Verfasserin rechten kann, wenn der Schreiber dieser Zeilen ganz besonders einen andern Standpunkt der Lady Macbeth gegenüber einnimmt, so darf das nicht verhindern, der klaren, geistreichen und sachkundigen Durchführung ihres Standpunktes alle Bewunderung zu zollen, um so mehr, als es kaum einem Zweifel unterliegt, daß sie die Meinung der Majorität für sich hat. — Derartige Studien sind gerade für den Schauspielerstand von einer ganz unbeschreiblichen Belehrungskraft; sie geben uns den Weg an, auf welchem allein der Schauspieler im Stande ist, das Bild,

das ihm vom Dichter zur Gestaltung gereicht wurde, in eine, dem Sinne des Schöpfers entsprechende Form zu kleiden: langsames Erwägen und Herausarbeiten; ein Uebersetzen des Dichtergedankens in das Ich, und die Gestaltung des aus diesem Amalgam erstandenen Products. Und unsere Verfasserin hat Muth und Verständniß genug gehabt, um weiter zu gehen, um tiefer zu graben. Sie prüft den Character Macbeth's, um aus ihm und den gegenseitigen Einflüssen heraus Schlüsse auf den Character der Lady zu ziehen; sie vergleicht die Königin Katharina mit Wolsey und benutzt eine Gestalt als Studienmaterial für die andre. In den Abschnitten über Tempest behandelt sie die Frage von Collier's Old Corrector und dem Werthe seiner Emendationen, ohne über Bekanntes und Erledigtes hinaus zu reichen. Wo sie aber außerdem Gestalten prüft und zeichnet, kann man immer die Künstlerhand und den feinen weiblichen Sinn bewundern. — Das letzte Capitel giebt nur, wie die Verfasserin selbst es sagt, wenige flüchtig hingeworfene Winke für das Studium der Romeo-Rolle, aber sie reichen aus, um bedauern zu lassen, daß die Skizze der Ausführung entbehren mußte. —

Wenn so das ganze Buch vortrefflich in Anlage und Durcharbeitung ist, so ragt die Einleitung in ihrem Werthe noch weit über das Andere hinaus, und ich habe es deshalb für angemessen gefunden, ihr einen Platz unter den Miscellen in diesem Bande anzuweisen.

Soergel, Die englischen Maskenspiele. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde. Halle a/S. 1882.

Im Flusse der Untersuchung wie in der Selbständigkeit des Gedankens geht diese Arbeit weit über die gebotene Grenze einer Dissertation hinaus. Sie giebt uns ein gutes Bild der historischen Entwicklung und wir können sie sehr rühmen, wenn sich auch in des Autors Auffassung — und zwar in der Grundlage derselben — ein Irrthum erkennen läßt, der es ihm im Verlaufe seiner Arbeit nicht gestattet, einen so weiten dramaturgo-historischen Blick zu gewinnen, wie sein Können ihn sonst dazu berechtigen würde.

Neben den Trieben einer Pflanze, welche von der Natur zur Fruchtentwicklung und Fortpflanzung bestimmt sind, schießen andere empor, welche — nicht entwickelnd, sondern entkräftend — als sogenannte geile Schößlinge vom vorsichtigen Gärtner beseitigt werden. Wenn wir auf der einen Seite die Stufenleiter finden können, auf der von der Staffel der *Moralities* und *Disguisings* an die dramatische Kunst über die *Mask* hinweg bis zu Shakespeare emporgestiegen ist, zeigt uns andrerseits der luxuriöse Hof Jacobs den unfruchtbaren Trieb der *Revelries* und *Masks*, die nichts mit der dramatischen Kunst zu thun haben, und nur der Hohlheit, Prunksucht und Geistesarmuth dienen. Der gemeinsame Name führt nicht zu gleicher Werthschätzung. Es giebt nicht immer einen Hof der Mediceer, der dem Volke die Bildung schafft; gewöhnlich ist das Volk unbewußt der Culturträger, während der Hof

Like a vagabond flag upon the stream
Goes to and back, lackeying the varying tide,
To rot itself with motion.

Ich möchte es als ein Versehen bezeichnen, wenn im Fortentwickeln derselben Untersuchung die beiden Begriffe — jener Fruchttrieb und dieser geile Schößling — als ein Gleiches behandelt werden, während der Fruchttrieb der Vater des Dramas, der andre Schößing aber höchstens der des Ballets war.

Daß unser Autor — trotz seines Versehens — ein feines Verständniß für diesen Unterschied hat, zeigen Aeußerungen, wie:

pag. 67. Die sinnliche Richtung, welche die Maske einschlug, bedeutete aber nicht nur den Verfall dieser höfischen Dramen, mit ihr hing auch das Sinken des nationalen Theaters eng zusammen. Mit der Uebertragung der Decorationen der Hofbühne auf die Volksbühne brachte man auf diese auch den Sinnenkitzel und die Sittenlosigkeit der Bühne von Whitehall, gewöhnte man das Publicum, an äußerem Glanz mehr Gefallen zu finden als an dem innern Gehalt, und, was das Schlimmste war, erstickte man die dramatische Poesie unter der Ueberladung von Costümen und Decorationen.

pag. 89. Erst als auch die Volksbühne dazu herabgesunken war, nur auf die Sinne zu wirken, war man vielleicht im Stande und geneigt, eine Maske mit allem höfischen Pomp auch dort aufzuführen . . .

pag. 92. Der unglückliche Einfluß, welchen die Hofbühne durch ihre sinnberauschenden Schaustücke in mittelbarer Weise auf die Volksbühne ausübte...

Wie schnell übrigens die gesunde Kraft des Volkssinnes instinctiv den ungesunden Trieb von sich stößt, zeigt die Weiterentwicklung der *Masks* in der Gestalt der vom Autor sogenannten Dramenmasken. Dies ist wieder neue Kraft des alten Stammes, der den in ihn hineingetriebenen Keil der höfischen Mask mit seinen Jahresringen so überwächst, daß sie zum historischen, aber sonst durchaus leblosen und unschädlichen „werthvollen Materiale" herabsinkt.

Der 1. und 4. Abschnitt der Dissertation tragen am meisten den Stempel selbständigen Denkens, während wir uns im übrigen Theile der Arbeit an der Belesenheit und dem gewissenhaften Sammelfleiße des Autors erfreuen können. — Wir hoffen, ihm öfter noch auf unserm gemeinsamen Arbeitsgebiete zu begegnen.

Krauss, Fritz. — Shakespeare's Selbstbekenntnisse nach zum Theil noch unbenutzten Quellen. Weimar 1882.

Im 16. Bande des Jahrbuches befand sich ein Aufsatz unter dem Titel: „Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette; der 17. Band mußte leider den Nekrolog des hochbegabten Verfassers bringen.

Wir werden das Ziel, welches der Autor sich vorgesteckt hat, am kürzesten klarmachen können, wenn wir sein Vorwort in extenso wiedergeben:

Mit vorliegender Arbeit beabsichtige ich das, was man mit dem etwas verpönten Namen „literarische Rettung" bezeichnet.

Seit man die edelsten Anstrengungen an die schwärzesten und verrufensten Gestalten der Geschichte verschwendete, sind die sogenannten Rettungen in Mißcredit gekommen und man ist jetzt eher geneigt als früher, „fünfe gerad sein zu lassen".

Handelt es sich aber um eine der bedeutendsten Persönlichkeiten, die je gelebt, um einen Geist, der nicht nur seinem Jahrhunderte den Stempel aufgedrückt, sondern immer noch wachsenden Einfluß auf das Denken und Fühlen der Menschen gewinnt, an dem Tausende und Tausende bewundernd aufblicken, den sie lieben und verehren und achten wollen, und steht dieser Ausgezeichnete offenbar in einem falschen Lichte vor uns, so ist, scheint mir, die Gleichgültigkeit, die „fünfe grade sein" läßt, nicht mehr am Platze und ein Jeder, der glaubt zur Richtigstellung des Bildes etwas beitragen zu können, hat die Pflicht es zu thun. Deshalb widerstehe auch ich dem Drange meiner innersten Ueberzeugungen nicht und spreche hier aus und werde zu beweisen suchen, daß der unsterbliche Dichter William Shakespeare auch ein guter und edler Mensch war, daß er als Mensch ebenso hoch dasteht wie als Dichter.

Wer etwa glaubt, es sei dies ein überflüssiges Unterfangen, der erkundige sich nach den landläufigen Ansichten über Shakespeare und er wird erstaunen über die Urtheile, die bei aller pflichtschuldigen Begeisterung eingestanden werden. Woher kommt es aber, daß der Ruf eines Mannes, der fast keine Kunde über sich zurückgelassen hat, so zweifelhaft geworden ist? Was hat die Vorstellung erzeugt, daß der mit dem Haupte in den Himmel ragende Dichter als Mensch mit den Füßen im tiefsten Erdenschlamme gesteckt haben soll? Ich glaube, die Neugier unserer Zeit hat hieran viel verschuldet. Naiven Genuß haben wir verlernt, und den Satz „wo das Wissen aufhört, fängt der Glaube an", erträgt unser Stolz nicht mehr. Leider hört aber bei Shakespeare das Wissen schon am Anfange auf: wir wissen über seine Persönlichkeit fast gar nichts! Statt uns nun an seinen Werken genügen zu lassen und aus ihnen den Glauben zu schöpfen, daß der Charakter eines Dichters, der so der Menschheit einen Spiegel vorhalten konnte, selbst groß und lauter gewesen sein mußte, haben wir keine Ruhe gehabt, bis wir allerhand Dinge entdeckten, die geeignet waren, den unbegreiflich Hohen uns menschlich näher zu rücken. Diese fanden wir in den Sonetten Shakespeare's. Da lagen wahrhaftige Selbstbekenntnisse! Melancholische Betrachtungen, Klagen über verfehltes

Leben und unglückliche Ehe, Bekenntnisse trüber Leidenschaften und schwerer Verirrungen, Reue, aber auch cynische Witzeleien über dieselben. Das Alles gerichtet an einen schönen Jüngling, den Freund und Genossen, vor dem der große Dichter im Staube liegt — ja welche „klassische" Erinnerungen weckte nicht diese Männerfreundschaft in hellenisch gebildeten Geistern! Deutsch gesagt, da war nichts gemein genug, was man Shakespeare nicht zugetraut hätte. So kam es, daß der Genius, der vordem fast wesenlos über uns schwebte, nach und nach in einem so unsauberen Gewande unter uns trat, daß sich ängstliche Naturen vor seinem Umgange schier genirten. So sind die herrlichen Sonette Shakespeare's zum Fluche für ihn geworden! Das hat nun freilich endlich eine Rückfluth erzeugt; allein es scheint mir, daß man mit dem Bestreben, das Gefundene wieder in Nichts aufzulösen, ins andere Extrem verfällt. Es muß sich eine gesunde Mitte finden lassen und der Versuch dürfte gerechtfertigt sein, dem in die Frage nicht eingeweihten Leser durch Aufklärung über die Harmlosigkeit der Sonette den reinen Genuß derselben zu ermöglichen, ohne ihm die Persönlichkeit des Dichters wieder in unerreichbare Ferne zu entrücken. Ja, es ist vielleicht möglich, an der Hand der Sonette selbst ganz neue Standpunkte für die Betrachtung des Bildes von Shakespeare als Dichter und Mensch zu gewinnen.

Ich habe nun die Arbeit, die uns zu solchem Ziele führen soll, in drei Hauptabschnitte eingetheilt:

I. Shakespeare's Freundschaft zu Southampton.
II. Die schwarze Schöne der Sonette.
III. Shakespeare als Mensch.

Die erste Abtheilung ist eigentlich nur eine Ergänzung meines Buches über die Southampton-Sonette,*) das die Geschichte von Southampton's Liebe und die Erklärung der ihr gewidmeten Sonette enthält. Es schien mir wünschenswerth, die Shakespeare-Southampton-Freundschaft und was sich daran knüpft, neu zu beleuchten und zu begründen, da sie für die Beurtheilung von Shakespeare's Persönlichkeit von größter Wichtigkeit ist.**)

Der Hauptabschnitt vorliegender Arbeit ist jedoch der zweite. Kann die berüchtigte schwarze Schöne der Sonette identificirt werden, oder ist es wenigstens möglich zu beweisen, daß sich darunter keine Maitresse des Dichters verbirgt, so eröffnet sich eine ganze Reihe von neuen Perspektiven auf Shakespeare's Bild. Und wie sich dieses nun darstellt, das soll die dritte Abtheilung zeigen.

Einigermaßen mühsame Untersuchungen werden auf diesem Gange hie und da nicht zu vermeiden sein; allein ich hoffe, daß die wirklichen Verehrer des großen Dichters im Ausblicke auf das erfreuliche Ziel genügend guten Willen für die Wanderung mitbringen.

Daß ich das Ziel wirklich erreicht habe, wage ich nicht zu behaupten. Ich bin aber zufrieden, wenn ich ein neuer Wegweiser in der Richtung war, die, wie man sehen wird, ein Anderer vor mir angegeben hat und in welcher vielleicht ein Dritter noch zum Ziele gelangt. Mancherlei Neues dürfte sich ja doch hier finden, was künftig mit zu beachten sein wird.

Die Uebersetzungen im Anhange stammen, sofern nicht ein anderer Uebersetzer angegeben ist, von mir selbst. Ich benutzte die Gelegenheit, die zweite Abtheilung der Sonette, die in meinem citirten Buche nicht enthalten, hier vollständig zu geben.

---

*) Shakespeare's Southampton-Sonette. Deutsch. Leipzig, W. Engelmann 1872.
**) Einen Auszug aus dieser ersten Abtheilung brachte „Nord und Süd" von Paul Lindau, Februar 1879.

Dies, angeschlossen an den im 16. Bande abgedruckten zweiten Abschnitt des Werkes wird unseren Lesern ein Bild von dem Werthe der Arbeit geben. Dem Verleger haben wir für die Opferfreudigkeit zu danken, die ihn veranlaßte, das Werk der Oeffentlichkeit zu geben, und für die würdige Form, in die er es gekleidet hat.

Mauerhof, Emil, Ueber Hamlet. Leipzig, T. O. Weigel 1882.

Wenn es sich nur um Werthbeurtheilung dieser Arbeit handelte, so würde ein kurzes, erschöpfendes Wort der vollsten Zurückweisung genügen; das Buch tritt aber so anspruchsvoll auf, daß man es weit über seinen Werth hinaus ausführlich behandeln muß, um den Verfasser zu kennzeichnen und auf den ihm gebührenden Platz zu stellen.

Wir hatten in früheren Jahrgängen Gelegenheit, die Ausartungen der Unhöflichkeit bei einem Autor zu rügen, der gegen die tüchtigsten Männer des Fachs und der Literatur einen Ton anzuschlagen wagte, der zwar nur ihn selbst traf, dennoch aber die Züchtigung der Kritik verdiente. Und nicht nur die Form — auch der Inhalt war zu tadeln. Es war ein wüstes Gedanken-Chaos; aber — und hier hört der Vergleich auf — es waren Gedanken, eigene, selbständige, oft kühne Gedanken; es mochte das Ganze ein wirres Geistesnetz sein, in dem der klare Sinn des Autors sich unrettbar gefangen hatte, aber die Fäden dieses Netzes waren aus eignem Geistesstoff und aus einer Ueberfülle von Wissen gesponnen, so daß man bei der schroffsten Zurückweisung des ganzen Werkes sich eines Bedauerns über die Nothwendigkeit derselben nicht entschlagen konnte. Dem vorliegenden Buche gegenüber ist ein gleiches Zurückweisen geboten, dies wird uns aber durch kein Bedauern erschwert.

Es ist in diesen Blättern häufig dem individuellen Rechte — seine Meinung zu haben, sie auszusprechen und drucken zu lassen — volle Anerkennung geworden, und wenn daher Herr Mauerhof nichts weiter gethan hätte, als seine Ansicht über Hamlet zu veröffentlichen, so würde die Besprechung über solche Arbeit etwa gelautet haben:

Wiederum ein neues Bekenntniß einer Seele über ihre Beziehung zum Hamlet —

oder:

Wieder ein subjectiver Reflex aus dem unzerstörbaren Spiegel Hamlet — und man würde dem Autor vorgeschlagen haben, den irrigen Titel:

Mauerhof, über Hamlet

in den richtigeren:

Hamlet, über Mauerhof

abzuändern. Das aber wäre Alles gewesen, und man wäre über den unschädlichen Autorensport mildlächelnd zur Tagesordnung übergegangen.

Wenn man aber Aeußerungen begegnet, wie die folgende:

„Herr Kreyssig, dessen kritische Selbstständigkeit dort vor allem zu Tage tritt, wo er Gervinus nicht blos abschreibt, dessen Urtheile vielmehr ins Grotesk-Alberne verzerrt....“

Wenn sich, gleich dieser, die unqualifizirbarsten, und nur den Anstand und Bildungsgrad des Autors qualifizirenden Aeußerungen — wie oben über Kreyssig — so über Gervinus, Werder, Friesen, Rümelin, Hebler, Elze — ja über Schlegel, nicht etwa zerstreut vorfinden, sondern eigentlich den Kern des Ganzen bilden, und dem Autor die Signatur des über alle Grenzen hinaus entwickelten Größenwahns verleihen, so sagt man: Jenen Männern Irrthümer, Mängel nachweisen? wem sollte das Recht verkümmert werden! Aber mit Achtung! Denn sie vertreten ernstes Streben, Forschen und Wissen. Selbst die Meinungsäußerungen eines Hermann Grimm auf dem Shakespeare-Gebiet werden von dem gebildeten und sachkundigen Beurtheiler formvoller und milder behandelt, oder wenigstens ignorirt.

Ueber die Form aber, in welcher der Verfasser des vorliegenden Buches von seinen Vorgängern in der Hamletkritik spricht, giebt es nur ein Urtheil, und auch das muß unterdrückt werden, wenn man nicht mit dem Strafgesetz in Collision gerathen will.

Soweit, was die Form betrifft; untersuchen wir nun, ob vielleicht der werthvolle Inhalt Milderungsgründe für die Angeklagte anführen kann. Folgende drei Sätze geben uns Das, was wir, im Sinne des Autors, vielleicht als den Kernpunkt der Tragödie ansehen dürfen:

pag. 59. In dem Rechte vor Gott und nicht in dem sehr fraglichen vor den Menschen wurzelt Hamlet's ganzes Dasein, seine Aufgabe und ihre Schwierigkeit.

pag. 50. Der Geist verlangt in dürren Worten nur das eine, daß die zweite Ehe gelöst werde, und dies war der Natur der Sache nach auch das Einzige, was er als Geist noch beanspruchen durfte.

pag. 51. Die Ehe zu lösen, den König zu entthronen und sich bei diesem Werke sittlich rein zu erhalten, ist seine Pflicht und zugleich der volle Inhalt seiner Aufgabe.

Wenn wir den letztangeführten Satz mit den Worten in Zusammenhang bringen, welche der Autor pag. 2 über Goethe sagt, so sehen wir ziemlich deutlich seine Richtung und sein Ziel:

In das auch hier allbeherrschende Dunkel wirft nur der Goethesche Genius sein klärendes Licht; und das ist nicht weiter verwunderlich, denn der nachschaffenden Kraft des großen Dichters allein mußte sich öffnen, was sich dem blos philosophischen Trosse für immer verschließt.

Daß unser Autor in sich mehr die nachschaffende Kraft des großen Dichters als eine Zusammengehörigkeit mit dem blos philosophischen Trosse fühlt, zeigen uns folgende Stellen: es handelt sich um den Monolog nach dem „Ade! Ade!" des Geistes, und der Autor citirt die bekannten hierher gehörigen Worte Goethe's; dann fährt er fort:

pag. 67. Dieser Anruf an die Leser von zwei Seiten her ist nicht zufällig, ohne daß er bei mir dem Eifer gehorcht, es Goethe in diesem Punkte gleich zu thun: er entstammt vielmehr einzig der zweifellosen Erkenntniß, daß es sich an dieser Stelle um etwas höchst Bedeutsames handelt. Die dringende Mahnung von Seiten Goethe's, wie von der meinen . . . . . .

pag. 81. Wenn Sie noch einmal, lieber Freund, mit Ihren Gedanken zu jenem Hamlet zurückkehren, wie Goethe und ich ihn geschildert haben . . . . .

pag. 77. Es ist natürlich nicht daran zu denken, daß sich die Menge über Vorgänge je klar werden könnte, welche sich wie dieser ganz in der verschleierten Tiefe abspielen. Die große Masse hat im allgemeinen nur ein sehr beschränktes Verständniß für das Vortreffliche jeder Art; sie versteht sich halbwegs auf das Mittelmäßige und Schlechte, auf das Gute wenig und auf das Geheimnißvolle oder Tiefsinnige gar nicht; anderes und besseres von ihr zu verlangen, wäre thöricht, und kein Dichter, und der größeste zu allerletzt, beansprucht mehr von ihr."

Also auch Herr Mauerhof nicht, der uns übrigens sehr verpflichten könnte, wenn er die noch nie gelöste Frage beantworten wollte, wo die „große Masse" anfängt und wo sie aufhört. Es ist ein alter bekannter Fechterstreich solcher Naturen, die da ungenirt sagen: „Goethe und ich!" (in ihrem Innern denken sie: „Ich und Goethe!"), verächtlich von der „großen Masse" zu sprechen; dadurch meinen sie, sich von ihr loszulösen! Ob es ihnen aber hilft? Bitte, Herr Mauerhof, wo fängt die „große Masse" an, und wo hört sie auf?

Goethe trifft es glücklich; er findet Gnade vor den Augen unseres Autors; dem armen Schlegel wird es nicht so gut, er steht da vor einem strengen Richter:

pag. 4. Nicht ganz ersichtlich warum, aber vermuthlich aus jenen „Irrgängen der Gedanken" heraus, in denen er nicht mehr Anfang noch Ende sah, hat Schlegel übersetzt: . . . . .

pag. 5. Jene Schlegelsche Abneigung gegen das Denken nun hat bei Gervinus begeisterte Aufnahme und Nutzanwendung eigenthümlichster Art gefunden . . . .

pag. 116. Schlegel hat den Hamlet im Einzelnen wie im Ganzen gründlich mißverstanden . . . .

Aber auch dieser Ton noch wäre zu ertragen, wenn er angeschlagen würde, um Eigenes, Großes einzuleiten. Schopenhauer, Vischer und ihres Gleichen sind auch nicht immer höflich, aber wenn sie mit der Keule schlagen, dann rüttelt man sich und sagt: „Donner, das hat weh gethan, aber es war ein Meisterschlag!" — Die Pritsche dagegen gehört nicht zu den commentmäßigen Waffen!

Der Autor spricht von Gervinus:

pag. 6. Und im Tone des Bedauerns fügt der Erklärer hinzu: „Der Gedanke ist ihm das Maaß der Dinge geworden." Womit können die Dinge auch noch anders gemessen werden?

Nun hätte er aus seinem eigenen Buche das Verständniß dieses Satzes erlangen können, wenn er geprüft hätte, was er an Hebler kritisirt:

pag. 69. Der Dichter hat durch diese Phrase, meint der scharfsinnige Mann, auf eine recht handgreifliche Weise im Voraus andeuten wollen, daß bei seinem Helden die Erinnerung zeitweise an die Stelle der That treten und den Anschein einer Notiz haben werde."

In seinem Urtheile über einen Ausspruch v. Friesens (pag. 28. 29) der die Forderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Convenienz denen der Moral gegenüber stellt, zeigt sich die ganze Naivetät seiner lebensphilosophischen Anschauung in den Worten:

denn es ist doch nur möglich, daß eines mit seinen Forderungen Recht hat, wenn sie nicht beide Unrecht behalten sollen.

Als ob hier nicht Recht und Berechtigung sich in einander auflösten, und beide Recht hätten, weil sie beide berechtigt sind!

pag. 18 und 19 geht unser Autor etwas leicht, wie es der Ununterrichtete gern thut, über die Frage von der *jointress* und von den 30 Jahren Hamlet's hinweg. — In der Uebersetzung der Worte (pag. 48) *taint not thy mind, nor* etc. tritt er auch etwas kühn und sicher auf, indem er die Ueberzeugung in nomine magistri (d. h. im eigenen Namen) proclamirt, daß *taint not thy mind* sich nicht auf Hamlet's Verhalten der Mutter gegenüber beziehe, während das Gegentheil wohl zweifellos richtig ist.

Daß er pag. 77 die Worte: *Meet it is, I set it down* übersetzt: „Das trifft sich gut, ich schreib' es nieder" kann man ihm nicht zum Vorwurfe machen, da er als Deutscher ja nicht die zwingende Verpflichtung hat, Englisch zu verstehen; er sagt ja in den folgenden Zeilen selbst das Beste und Erschöpfendste, das hier angewandt werden kann:

Dagegen halte man die Uebersetzung, und das natürliche Gefühl wird bald herausgefunden haben, daß es sich dabei um eine Entstellung handelt, deren Größe freilich, wie es scheint, nur das ernsthafteste Nachdenken zu ermitteln vermag."

Warum haben Sie nicht noch ein ganz klein Wenig ernsthafter nachgedacht?! Vielleicht wäre Ihnen dann eingefallen, daß die passendste Uebersetzung etwa wäre: „mich dünkt, ich sollt' mir's niederschreiben", oder: „es wäre gut, wenn ich mir's niederschriebe . ."

pag. 79 geruht unser Autor etwas frisch, frei und fröhlich mit dem Texte umzuspringen; er sagt nämlich (es ist die Scene, in der Hamlet dem Geiste folgte, und nun von seinen Freunden gesucht wird):

pag. 79. Marcellus (hinter der Scene):

So sei es!

Diese Worte des Marcellus beziehen sich, wie natürlich, auf das Vorgehende: „Gott beschütz' ihn!"

Ueber die große „Natürlichkeit" dieser Thatsache will ich mit Hrn. Mauerhof nicht streiten, sondern ihn nur dahin belehren, daß nur die Folio diesen Ausspruch dem Marcellus giebt, während die Q_2 ihn für Hamlet in Anspruch nimmt.

pag. 93. Daß der Königsmörder, der nur in Folge dieses Mordes zum Throne gelangen konnte, der Usurpator derselben ist, steht doch wohl fest; ebenso unbestritten dürfte es sein, daß der Sohn des Ermordeten das Recht und die Pflicht hat, jenen des Thronraubes halber zu belangen . . . .

Verzeihen Sie; Herr Mauerhof! Es wird das doch von einer großen Autorität bestritten und zwar von der des Herrn Mauerhof, welcher mit voller Berechtigung anführt, daß Dänemark ein Wahlreich, und Claudius nach allen Regeln durch Wahl zum König ernannt sei! —

pap. 100 . . . . und Hamlet war für alles Andere eher, nur nicht für Lüge, Ränke und Intriguen gemacht . . .

Hat er das auch auf der englischen Reise seinen Gefährten gegenüber bewiesen?!

pag. 113 treffen wir wieder auf einen ebenso hübschen und höflichen, wie sachkundigen Passus:

Ha, nähm' ich's eben doch!*) es ist nicht anders:
Ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle,

---

*) „'Swounds, I should take it." Herr Elze verbessert: „Bei Gott! ich nähm' es hin." Wer nur ein wenig Verständniß für Ort und Stimmung hat,

müßte bei aller sonstigen sprachlichen Unwissenheit doch auf der Stelle wissen, daß „bei Gott!" hier ganz ungehörig ist. 'Swounds! alles übrige, ja Hölle und Teufel stehen diesem Ausrufe näher als „Gott". 'Swounds ist ein Fluch. Hamlet ist wüthend . . . . .

Vielleicht ist er darüber wüthend, daß Herr Mauerhof (unser Autor titulirt die von ihm Citirten ironischer Weise „Herr", wenn er nicht sehr viel von ihren Leistungen hält; er gestatte mir, diesen Gebrauch zu acceptiren, also:) vielleicht ist Hamlet darüber wüthend, daß Herr Mauerhof nicht einmal weiß, daß *'Swounds* eine Abkürzung für *God's wounds* ist?

Eine Reihe werthvollster Belehrungen für das Verständniß unsres Helden enthält die Abhandlung über „Sein und Nichtsein" pag. 116—124; nur eine kleine Auswahl von Excerpten sei mir gestattet:

pag. 117. „Sein oder Nichtsein" sollte eigentlich zu Ende des Monologs stehen, aber die Phrase findet sich zu Anfang desselben: darüber haben die Hamlet-Kritiker, wie begreiflich, den Verstand verloren.

pag. 119. Zu den merkwürdigsten Deutungen, die dieser Monolog erfahren, gehört auch der Unverstand: Hamlet brüte hier über Selbstmord. Die allgemeine Natur dieses Selbstgesprächs macht dies nun von vornherein unmöglich. Außerdem aber, weder hier noch irgendwo im ganzen Stücke, ist die Lage Hamlet's im entferntesten derartig, daß sich ein Mensch, der nur einigermaßen bei Sinnen ist, das Leben nehmen würde. Andre umzubringen, das wäre verständlich — sich selbst, völlig unbegreiflich, da einem gesunden Menschen zum letzteren alle Beweggründe fehlen. Wenn es trotzdem Leute giebt, die behaupten: Hamlet trüge sich mit Selbstmordgedanken, so könnte dies nur beweisen, daß jene selbst krank, geistig natürlich sehr krank sein müssen.

pag. 120 belehrt Herr Mauerhof „Herrn" Rümelin über ein Kolon in der Zeile *„to be or not to be . :"* und sollte doch selbst besser wissen (oder wenn er nichts weiß, wenigstens erst nachschlagen), daß das Kolon nur in der Folio, nicht in Q_2 steht!

Der Abschnitt, der vom Wahnsinn Hamlet's handelt, beginnt mit den Worten:

pag. 103. Daß Hamlet wirklich toll sei, darauf kann nur der Blödsinn, daß er den Tollen spielt, nur der Unverstand verfallen. Mit dem ersteren abzurechnen, darauf verzichte ich, denn es kann mir höchstens daran liegen, mich mit dem letzteren auseinander zu setzen.

Dieser Satz enthält Stoff zu einem guten Motto für eine Kritik des Mauerhof'schen Buches. — Ueberhaupt ist das Buch nicht arm an hübschen Sätzen, die man dem Autor als Motto für dasselbe empfehlen oder als Kritik über Autor und und Werk wählen könnte, z. B.:

pag. 3. Eitel und selbstgefällig über jedes erträgliche Maaß hinaus, nur immer mit sich beschäftigt und dem, was jenem Hange schmeichelt, taub und blind für Alles, was außerhalb ihres vergötterten Ich's lebt . . . .

pag. 8. . . . . auf diese fabelhafte Verbindung von Unverstand, Täuschung und Widersinn hin wird unvermeidlich und ohne Ende in einem Tone der Selbstgewißheit und Selbstgerechtigkeit mit dem Anscheine, als würde zugleich die Summe aller Weisheit gespendet, nun gelehrt und groß gethan, während doch in dem ganzen Schwall von Worten auch nicht ein Satz zu finden wäre, welcher dem Sinne und der Wahrheit des Stückes im Ganzen, wie im Einzelnen, ja oft selbst den nackten Thatsachen auch nur dem Buchstaben nach entspräche.

Das ganze Buch ist durchflochten von dem Gewebe eines tödtend ermüdenden und gedankenerstickenden Phrasenthums; als genügende Probe hierfür empfehle ich pag. 83—88; aber auch an anderen Stellen finden wir Belege für die Klarheit und den Scharfsinn unseres Autors:

pag. 9. Hamlet ist glaubenslos, ohne deswegen ungläubig zu sein.

Siehe ferner pag. 25, 29 ff.

pag. 40. Häuften wir auch die irdische Weisheit von Jahrtausenden zusammen und übertrügen wir sie auf einen einzigen, den kleinsten Fall, selbst in diesem wären wir unvermögend ganz gerecht zu sein.

pag. 42 u. ff. Abhandlung über die Todesstrafe.

pag. 46. Der Ehebruch also ist es, den der Geist vor Allem im Sinne hat.

Siehe auch die folgenden Seiten, die voll der scherzhaftesten Dinge sind, so z. B.:

pag. 47. Das Einzige, worauf er (der Geist nämlich) auf Erden noch Anspruch hat, ist die Gattin.

Siehe ferner pag. 52, vor Allem dann pag. 66—80, 101 etc. etc. ad infinitum.

Damit sich aber Wissen und Verstehen nicht vereinsamt fühlen, gesellt sich ihnen der Styl zu, und verschwindet in nebelhaften Fernen, aus denen eine Rückkehr auf den Boden klarer Einsicht durchaus unmöglich erscheint. Siehe z. B. wie oben schon angeführt pag. 83—88 u. A. m.

Aus diesem Gesammtgewirre von Urtheilslosigkeit, Unkenntniß und Grobheit hebt Eines sich lobenswürdig hervor — es ist die pag. 16—18 befindliche Schilderung des Königs. Das ist aber auch Alles. — Im Uebrigen mag Shakespeare, wenn er im Jenseits Kenntniß von diesem Buche erhält, ähnlich wie Hegel sagen: Mich hat Mancher falsch verstanden, aber so falsch wie „Herr“ Mauerhof Keiner.

Dietrich, Hamlet der Konstabel der Vorsehung. Eine Shakespeare-Studie. Hamburg 1883.

Die 111 Seiten lange Abhandlung ist der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gewidmet. In jedem andern Falle hätte die Kritik ein Recht über die harm- und arglose Spielerei eines Neulings (der Autor nennt sich im Nachworte selbst so) schweigend hinweg zu gehen, aber die Dedication könnte beim Publikum (vielleicht auch bei dem Verfasser?!) den Gedanken an den bekannten Spruch wecken: „Die Flagge deckt das Schiff“, und so ist es Pflicht des Organs der Gesellschaft, gegen jede derartige Deckung zu protestiren. —

Woher kommt die Bezeichnung: „der Konstabel der Vorsehung“? Wer den Titel liest, ist berechtigt, in diesem Theile desselben den Kernpunkt und die Lösung der Hamletfrage — wenigstens vom Standpunkte des Autors zu suchen, und so wollen wir ihm näher treten; wir lesen pag. 25:

> Wer nun noch an der Absicht des Dichters zweifeln wollte, gegen den wollen wir diesen selbst als Zeugen rufen. Der Name Hamlet' ist ein symbolischer. Jedes gute englische Wörterbuch bringt als nicht mehr gebräuchlich die Uebersetzung 'Oberconstabel' und in Halliwells Dictionary of Archaic and Provincial Words finden wir die Bestätigung: 'Hamlet, a high constable'. Es ist bekannt, daß Shakespeare solche symbolische Namen sehr liebte, und wie hätte er, wenn er eine solche Symbolik nicht im Auge hatte, wohl darauf kommen sollen, den Namen seines Prinzen aus 'Hamblet' oder 'Hamblett' willkürlich in 'Hamlet' zu ändern? Daß die Bedeutung des Namens übrigens schon von Shakespeare's Zeitgenossen erkannt wurde, zeigen Stellen wie die folgenden:
>
> In einem Stücke '*Eastward Hoe*' von George Chapman, Ben Jonson und John Marston (1605) kommt ein '*Footman*', worunter hier ein Fußsoldat oder Gensdarm zu verstehen ist, auf die Bühne, und ein Wasserträger redet ihn an: '*Sfoote, Hamlet, are you mad?*' — In Deckers '*Bel-man's Night Walkes*' kommt folgender Satz vor: '*But if any mad Hamlet hearing this, smell villainie and rush in by violence to see, what the tawnie diuels* (*gypsies*) *are dooing, then*' u. s. w. Hier ist die Berufsbedeutung des Namens gar nicht mißzuverstehen, ebenso wenig in folgenden, einer alten Sammlung satirischer Gedichte mit Namen *The Night-Raven* entnommenen Versen:
>
> *I will not cry Hamlet, Revenge my greeves,*
> *But I will call Hangman, Revenge on thieves,*
>
> denn hier ist die Hinweisung auf den Beruf des Konstabels, gegenüber demjenigen des Henkers auch dem blödesten Auge deutlich erkennbar.
>
> Hamlet ist also das Werkzeug, der Konstabel der Vorsehung*) und unsere Tragödie ist die Tragödie der Vorsehung . . . . . .

---

*) Daß Hamlet selbst seine Aufgabe in diesem Sinne auffaßt, beweist die Bezeichnung seiner Arme als *pickers and stealers,* denn wie die Polizei sich zur Ergreifung von Verbrechern häufig deren eigenen Ränke bedient, so wendet sie auch oft deren Diebswerkzeuge an.

Mit diesem Citate könnte eigentlich unsere Kritik enden, denn Erschöpfenderes für die Werth-Beurtheilung des Buches kann sie kaum liefern. Aber wir müssen etwas gründlicher zu Werke gehen.

Unser Autor sagt: „Jedes gute englische Wörterbuch bringt als nicht mehr gebräuchlich die Uebersetzung 'Oberconstabel' und in Halliwell's Dictionary of Archaic and Provincial Words finden wir die Bestätigung . . . ."

Im Halliwell steht allerdings: *Hamlet. A high constable. Grose.* — Lucas, Grieb und Flügel drucken es dem Halliwell nach, ohne *Grose* anzuführen und bemerken dabei — durch Wort oder Zeichen — daß es *cant* sei; die übrigen Wörterbücher aber, welche mir augenblicklich vorliegen, und deren Herausgeber sich gewiß schwer deprimirt fühlen werden, daß eine Autorität wie der Verfasser vorliegender Abhandlung sie deshalb nicht zu den guten englischen Wörterbüchern zähle, enthalten nichts vom Oberconstabel; es sind dies: Johnson, Richardson, Webster, Nares, Skeat, Wedgwood, Stratmann, Müller, Davies, Supplementary English Glossary, Kwong ki Chiu, Dictionary of English Phrases, endlich Roget's Thesaurus und The Slang Dictionary.

Was nun Halliwell's Quelle, nämlich Grose betrifft, so hat Francis Grose, der von 1731—1791 lebte, ein *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* herausgegeben, dessen erste Auflage 1785 erschien; nach des Verfassers Tode erschien eine dritte Auflage im Jahre 1796. Der Titel des Buches lautet: *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue. London, printed for G. Hooper. Nr. 212 High Holborn 1785. Entered at Stationer's Hall.*

Im Vorworte zu demselben findet sich folgender Passus:

The Vulgar Tongue confifts of two parts: the firft is the Cant Language, called fometimes Pedlar's French, or St. Giles's Greek . . . . . . Refpecting the firft, that is, the Canting language, take the account given of it's origin and the cataftrophe of it's inftitutor, from Mr. Harrison's Defcription of England, prefixed to Holingfhead's Chronicle.

Im Texte selbst lesen wir:

Hamlet, a high conftable. (*Cant.*)

Also ein in damaliger Zeit flüchtig, sporadisch oder nur in engen Grenzen gebrauchtes Wort des Spitzbuben-Jargons, das nicht einmal verbreitet genug war, um von den ersten lexicalischen und Glossar-Autoritäten erwähnt zu werden. Und das veranlaßt unsern gelehrten Autor, den Hamlet zu einem Constable zu machen!!

Die von Grose angeführte Stelle aus Harrison's England lautet folgendermaßen:

Book II. Chapt. X.

. . . . . . *Moreouer, in counterfeiting the Egyptian roges, they haue deuifed a language among themfelues, which they name Canting, but others pedlers French, a fpeach compact thirtie yeares fince, of English, and a great number of od words of their owne deuifing, without all order or reafon: and yet fuch is it as none but themfelues are able to vnderftand. The firft deuifer thereof was hanged by the necke; a iuft reward no doubt for his deferts . . . . . .*

Wenn unser Autor sich gefragt hätte, was das geheimnißvolle Wort *Grose* im Halliwell bedeute, und auf seine Spur gegangen wäre, so würde er es vielleicht vermieden haben, sich der auf diesem Wege gemachten Bekanntschaft mit dem Herrn Constabel Hamlet allzusehr zu rühmen, wenigstens hätte er ihn nicht in die Gesellschaft eingeführt, und hätte ihm nicht den Glorienschein der „Symbolik" gegeben. Symbolik hatte der Name Hamlet wohl, aber nur für Spitzbuben, und gewählt wurde gerade dieses Wort und gerade damals, weil es durch Shakespeare's Stück ein populäres geworden war, ebenso wie die von unserm belesenen Autor angeführten Stellen aus Eastward Hoe und Bellman's Night Walkes aus dem Shakespearischen Hamlet hervorgegangen und gerade ein Beleg für die große Popularität des Shakespearischen Hamlet sind. — Was nun aber die soeben genannten von Herrn Dietrich angeführten Stellen betrifft, so charakterisirt ihre Anführung die Arbeitsart unseres Autors.

Eastward Hoe III, 2 bringt uns Folgendes:

Enter Hamlet a foote-man in hafte.

Ham. What Coachman? my Ladyes Coach for ſhame; her ladiſhips readie to come downe.

Enter Potkinn, a Tankerd beare.

Pot. Sfoote Hamlet; are you madde? whether run you nowe, you ſhould bruſhe vp my olde Miſtreſſe?

. . . .

Ham. Coach? coach, my Ladyes coach.

Woher unser Autor weiß, daß der Livrée-Diener der Lady Gyrtrude nothwendig den Rang eines Fußsoldaten oder Gensdarmen einnehmen müsse, ist nicht ganz durchsichtig.

Eastward Hoe ist im Jahre 1605 erschienen.

Im Jahre 1609 veröffentlichte Thomas Dekker sein:

Lanthorne and Candle-light. Or, The Bell-Mans Second Nights-Walke.

Unser guter Autor hätte sein Citat, das in dem Ingleby'schen Centurie of Prayse zu finden ist, vollständig geben sollen; es würde dann einen andern Character gewonnen haben:

Thomas Dekker 1609.

*[In his account of the Gipſies and their thefts and killing of ſheep, pigs and poultry], — The bloody tragedies of al theſe, are only acted by ye Women * * The Stage is some large Heath, or a Firrebuſh Common, far from any houſes: Upon which caſting them-ſelves into a Ring, they incloſe the Murdered, till the Maſſacre be finiſhed. If any paſſenger come by, and wondring to ſee ſuch a conjuring circle kept by Hel-houndes, demaund what ſpirits they raiſe there? one of the Murderers ſteps to him, poyſons him with ſweete wordes and ſhifts him off, with this lye, yt one of the women is falne in labour. But if any mad Hamlet hearing this, ſmell villainie & ruſh in by violence to see what the tawny Divels are dooing, then they excuſe the fact, etc.*

Endlich, die „alte Sammlung satirischer Gedichte" ist

Samuel Rowlands' im Jahre 1618 und 1620 in Quarto veröffentlichtes

The Night Raven by S. R.

Wir führen auch hier an, was die Herausgeberin des Centurie of Prayse, Miss Lucy Toulmin Smith dazu bemerkt:

[These three allusions were classed in Dr. Ingleby's first edition as ,irrelevant' or mistaken: But it seems to me that considering their dates, it is open to doubt whether they do not as likely refer to Shakespere's play as to the older Hamlet......

Unser Autor hätte auch noch ein viertes Citat anführen sollen, nämlich

Sir Thomas Smith, Voiage and Entertainment in Rushia . . . . . . 1605.

Daselbst lesen wir:

*This falling away of them, * * haſtied the laſt breath of the once hoped-for Prince, as from him that muſt notoriouſly know * * that his fathers Empire and Gouerment, was but as the Poeticall Furie in a Stage-Action, compleat yet with horrid and wofull Tragedies: a firſt, but no second to any Hamlet; and that now Reuenge, juſt Reuenge was comming with his Sworde . . . .*

Wir würden unsern Lesern zu nahe treten, wenn wir für sie den einzigen aus obigen Anführungen zu ziehenden Schluß in Worte kleiden wollten; sie verstehen, daß die Popularität des Shakespearischen Hamlet üppig aus ihnen zu Tage tritt; dem Autor nur wollen wir es sagen, da er es selbst nicht zu verstehen scheint. —

Wir können nun rasch zu Ende gehen: dieselbe absonderliche Kritiklosigkeit oder kritische Absonderlichkeit, die uns so scherzhaft in der Ernennung Hamlet's zum Constabel anmuthet, finden wir in der Erklärung, daß dem Geist im Jenseits keine Ruhe werde, weil er dem Fortinbras damals im Kampfe Ländereien abgenommen habe, die ihm wiedererstattet werden müßten (pag. 16—31).

pag. 21. Es kann kein Zweifel sein: Daß Fortinbras wieder in den Besitz der seinem Vater abgenommenen Ländereien gelangt. Das ist es, was Hamlet mit Bedriedigung erfüllt. Sein Rechtsgefühl läßt ihn das begangene Unrecht erkennen und Fortinbras' letzte Worte über ihn sind:

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt.

Was kann Fortinbras hiermit anderes sagen wollen, als daß Hamlet die Ländereien als ein echter König, der kein unrechtes Gut an seiner Krone haften läßt, von selbst zurückgegeben haben würde?

Die Zeichnung des Polonius und seiner Familie, pag. 46 ff., wird der Lectüre dringend empfohlen; eine größere Virtuosität im Nicht-Verstehen, als sie hier der Intention des Dichters gegenübertritt, wird kaum in der Literatur aufzufinden sein; einzelne Punkte des Bildes aber heben sich noch ganz besonders anmuthig hervor: so z. B. die Erklärung des Wortes *beautified* (pag. 52):

Auch in Bezug auf die Toilettengeheimnisse hat sie sich vom Stande der Unschuld schon zu einer höheren Erkenntniß erhoben, denn sie schminkt sich, so daß Hamlet sie die „verschönerte"*) nennt . . . . .

*) „Beautified" erklärt Delius durch den gesuchten Modestil, der den betreffenden Brief Hamlet's characterisire; der eigentliche Sinn des Wortes ist ja aber durchaus zutreffend.

Wenn sich der Verfasser auch ein klein wenig um frühere Erklärer gekümmert hätte, so würde er gefunden haben, daß die am weitestgehenden — Theobald, der eben deshalb das Wort verwirft und *beatified* an seine Stelle setzt, und Johnson, der es sogar festhält — höchstens der Meinung sind, die Johnson in folgende Worte kleidet: *Beautified seems to be a vile phrase, for the ambiguity of its meaning.*

Bis zum Schminken aber ist keiner vor dem Herrn Dietrich gekommen!

Und nun endlich zwei Entdeckungen, die alle anderen überragen, und die wir uns, als „Krönung des Gebäudes", bis zum Schluß aufbewahrt haben: Erstens die Entdeckung, daß Ophelia gar nicht des Polonius Tochter ist:

pag. 51. Zunächst haben wir begründete Ursache anzunehmen, daß Ophelia gar nicht die Tochter des Polonius ist. Der alte Herr hat sich nämlich selbst verhaspelt und verrathen, denn als er zum König und zur Königin zuerst von seiner Tochter spricht (A. II. 2) sagt er: „Ich hab' 'ne Tochter, hab' sie, weil sie mein ist." Die Versicherung wäre ja ganz überflüssig gewesen, wenn ihm nicht plötzlich eingefallen wäre, daß er ja gar nicht so recht weiß, wie er zu dieser Tochter gekommen ist.

Zweitens werden wir (auch pag. 51) in hübscher Weise über des Laertes finanzielle Verhältnisse während seiner Reise unterrichtet:

Aber bei Hofe ist er (Laertes) beliebt, und der König beurlaubt ihn zu seiner Reise nach Paris mit allen Vergünstigungen*) . . . .
. . . .

*) Time be thine and thy best graces, spend it at thy will übersetzt Schlegel: ‚Zeit sei Dein und eigne Zierde; nutze sie nach Lust.' Unter graces scheinen hier aber doch Vorrechte oder Gnadenerweisungen gemeint zu sein, ungefähr dasselbe, was wir Gratificationen nennen würden, und der König meint also, daß dem Laertes während seines Urlaubs von seinen besten Einnahmen nichts entzogen werden soll.

Was weiter noch über eine solche Arbeit sagen?!

Die Shakespeare-Gesellschaft mußte nur gegen irgend welche Gemeinsamkeit mit diesem Opus protestiren, und das will sie hiermit gethan haben.

Resch, Zu Shakespeare's Julius Caesar IV, 3, 143 ff.

Eine Untersuchung in Herrig's Archiv, im 4. Hefte des 67. Bandes. Die ersten fünf Zeilen belehren uns über das Ziel des Autors:

Keinem aufmerksamen Leser des Julius Caesar wird wohl die Inconveniens entgehen, welche in der dritten Scene des vierten Aktes die zweimalige

Erwähnung des Todes der Portia und die so ganz verschiedene Aufnahme der Thatsache von Seite des Brutus in sich schließt.

Ich muß gestehen, daß ich mich bisher zu den aufmerksamen Lesern Shakespeare's gezählt und doch nichts von einer Inconvenienz an der citirten Stelle empfunden habe; im Gegentheil, mir schien gerade hier einer von den Zügen des Menschenherzens dargestellt zu sein, wie nur das Genie sie belauscht und wiedergiebt.

Herr Resch bezeichnet die zweimalige sich scheinbar widersprechende Erwähnung des Todes der Portia als eine „Ungereimtheit":

> Diese Ungereimtheit wird sich nur so beseitigen lassen, daß man annimmt, daß das Bühnenmanuskript, nach welchem die Folio druckte, zwei Varianten für die Nachricht über den Tod der Portia enthält und daß diese unverständigerweise beide nebeneinander in den Text kamen.

Ich möchte dem gegenüber der Meinung sein, daß jedes mögliche Mißverstehen, welches hier etwa heraustreten könnte, am besten dadurch beseitigt wird, daß man — an der Hand einiges Verständnisses für das Seelenleben — sich klar macht, was im Innern eines Mannes vorgeht, der, plötzlich durch eine grausame Nachricht niedergeschmettert, sich doch noch an den letzten schwachen Halt einer Hoffnung anklammert, als von andrer Seite eine Frage an ihn herantritt, die ihn in dem Gedanken erzittern läßt: „Vielleicht war die erste Nachricht falsch!"

Messala fragt den Brutus (IV. 3. 181 ff.)

Had you your letters from your wife, mylord?
Brut. *No, Messala.*
Mes. *Nor nothing in your letters writ of her?*
Brut. *Nothing, Messala.*
Mes. *That, methinks, is strange.*
Brut. *Why ask you? hear you aught of her in yours?*
Mes. *No, mylord.*
Brut. *Now, as you are a Roman, tell me true.*
Mes. *Then like a Roman bear the truth I tell.*
For certain she is dead. . . .

Bis zu diesem Augenblicke hatte Brutus noch gehofft, vielleicht etwas zu hören, das jene erste Nachricht Lügen strafte, und um ganz Unbefangenes zu vernehmen, hatte er seine Kenntniß verschwiegen, nun aber bricht Alles zusammen, die erste Botschaft enthielt die grausame Wahrheit und Brutus schließt mit seinem Hoffen ab:

Why, farewell, Portia.

Ist das nicht klar? oder wenigstens — ist das nicht psychologisch wahrscheinlich oder möglich? Und hat man, solcher Möglichkeit gegenüber, ein Recht, an literarische oder an Setzer- und Regisseurgewaltthätigkeiten zu appelliren, wie der Verfasser sie heraufbeschwört?

In der literarischen Uebersicht des vorigen Bandes hatten wir von der amerikanischen Tetralogie Delia Bacon, Nathanael Holmes, William Thomson und Mrs Windle zu sprechen, die die Frage Shakespeare-Bacon „mit wenig Witz und viel Behagen" aufspielt. Es scheint aber kein Jahr verstreichen zu wollen, ohne daß ein anderer Amerikaner dieselbe Thorheit treibt: jetzt ist es ein Herr Appleton Morgan, den sein A. M., und LL. B. nicht davor geschützt hat, ein Buch zu schreiben, das den Titel führt:

The Shakespearean Myth, Cincinnati — Rob. Clarke & Co. 1881.

und das in dieselbe Kategorie des unschädlichen Wahnsinns und der absoluten historischen wie literarischen Kritiklosigkeit gehört wie seine Vorgänger.

Anglia, Band 5, Heft 1. Schroeer, Zu Marlowe's Faust. Eine kleine Miscelle, welche eine Marlowe-Goethe-Text-Vergleichung bringt. Außerdem finden wir im selben Hefte einen Nekrolog auf unser dahingeschiedenes Mitglied Wilhelm Adolf Boguslaw Hertzberg.

Shakespeare's Stellung zum Christenthum. Ein Vortrag von F. R. Charlottenburg 1881.

„Ich glaube gezeigt zu haben, daß die christliche Weltanschauung den Gebilden der Shakespeare'schen Poesie zu Grunde liege und dieselben lebendig durchdringe."

So weit können wir dem Autor beistimmen. Wenn er aber fortfährt:

„Und hierauf insbesondere scheint mir jene einzige Anziehungskraft zu beruhen, die dieser Dichter fortwährend auszuüben vermag auch auf solche Naturen, für welche sonstige ästhetische Genüsse ziemlich werthlos sind —"
so möchten wir diese Anziehungskraft nicht in der christlichen, sondern in der rein menschlichen Weltanschauung Shakespeare's suchen.

Knortz, Shakespeare in America. Eine literar-historische Studie. Berlin 1882.

Der Titel verspricht mehr, als das Buch hält. Das ist weder Studie, noch Literarhistorie; es ist eine durchaus nicht von des Gedankens Blässe angekränkelte arglose Plauderei de omnibus rebus et quibusdam aliis, wobei auch Shakespeare in America nicht fehlt.

Von Johannes Scherr, Geschichte der englischen Literatur ist die dritte, verbesserte und ergänzte Auflage (Leipzig 1883) erschienen.

K. Elze, Notes. — Halle, December 1882. — Fifty copies privately printed.

Die Courtoisie auf literarischem Felde verbietet die öffentliche Besprechung einer Arbeit, welche sich durch die Bezeichnung „privately printed" dem weiteren Kreise der Fachgenossen fern hält. Da der Autor aber ein Exemplar obiger Arbeit der Bibliothek unsrer Gesellschaft geschenkt hat, so begehen wir durch Hinweisung auf dieselbe keine Indiscretion.

Journal-Uebersicht.

(Siehe vorigen Jahrgang, pag. 279.)

Die Zählung der Zeilen nach der Globe Edition. — NQ bedeutet Notes and Queries. Die cursiv gedruckten Wörter in der Liste der Emendationen bezeichnen die vom Kritiker vorgeschlagenen oder angenommenen Lesarten. —

Der Zusammenstellung aus englischen und americanischen Journalen hat sich S. L. Lee, B. A. London, freundlichst unterzogen. —

A. Text-Lesarten und Emendationen.

All's well. I. 1. 159. Within *the* yeare. (Brinsley Nicholson.) NQ Vol VI. (6th Series) p. 4. (July 1.)
„ „ II. 3. 241. in *thy* default. (C. M. Ingleby.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 206. (Sept. 9.)
Antony and Cleopatra. I. 2. 74. of *thy* people. (C. M. Ingleby.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 206. (Sept. 9.)
„ „ „ II. 2. 212. Tended her i' the eyes. (R. S. Charnock.) Modern Thought. p. 267. (July.)
As you like it. I. 1. better than *him*. Herrigs Archiv LXVII, 131.
„ „ „ „ I. 2; 5, 7—9. Nature has senth . . . Engl. Stud. V. 362.
„ „ „ „ III. 1. thou art in a *parlous* state. Herrigs Arch. LXVII, 136.
Cymbeline. II. 5. 27. All faults that *have that* name. (Br. Nicholson.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 424. (June 3.)
„ III. 4. 135. With that harsh *ignoble* noble . . . . (Br. Nicholson.) NQ Vol (6th Series.) p. 424. (June 3.)
„ „ With that harsh *noble-simple* nothing, Cloten. (D. C. T.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 445. (June 10.)
Hamlet. I. 1. 93. ......by the same *comart*. (F. J. Furnivall.) Academy Vol 22. p. 60. (July 22.)
„ I. 2. 129. .... this too too *sullied* flesh. (F. J. Furnivall.) Academy Vol 22. p. 60. (July 22.) p. 86. (July 29.)

Hamlet. I. 4. 36. the dram of leaven
Doth all the noble substance oft adopt (D. C. T.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 22. (July 8.)
" " the dram of *ill*
Doth all the noble substance oft *addict* (F. A. Leo.) Athenaeum p. 221. (Aug. 12.)
" III. 2. 253. Let the galled.... Engl. Studien V. 362.
" III. 3. 7. — Lunes. — Literary World. XIII. No. 8. p. 133.
" IV. 7. 22. Too slightly timbered for *so solid arms*. Athen. p. 638. (Nov. 11.)
" IV, 7. 167. there is a willow grows *aslant* a brook. Herrigs Arch. LXVII. 5.
" " therewith fantastic garlands did she *make*. ibid.
" V. I. 45. [67.] Go, get thee *gone*. (D. C. T.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 22. (July 8.)
" V. 1. 256. Crants. (R. S. Charnock.) Modern Thought. p. 410. (October.)
I. Henry IV. II. 1. 23. Loach. { (F. J. Furnivall.) Academy Vol 21. p. 340. (May 13.) (Rev. W. Houghton.) Academy Vol 21. p. 378. (May 27.) }
" II. 1. 84. Oneyers. (R. S. Charnock.) Modern Thought p. 459. (Nov.)
" III. 1. 158. ... I cried '*hum*', '*well*' 'go to'. { (K. Elze.) NQ Vol V. (6th Ser.) p. 124. (Febr. 18.) (Br. Nicholson.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 424. (June 3.) }
" III. 2. 63. mingled his royalty with *capering* fools. Herrigs Arch. LXVI, 163.
" III. 2. 144. if he be pleased I shall perform. " " 164.
" IV. 1. *term* of fear " " 164.
Henry V. I. 1; 88, 96. — — — " " 274.
" I. 2. 94. { ... *uncase* their crooked *causes*. (H. H. Vaughan.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 243. (July 1.) ... *unbare* their crooked titles. (F. A. W.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 22. (July 8.) }
" I. 2. 199. ... citizens *laying* up the honey. (H. H. Vaughan.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 4. (July 1.)
" II. 3. 17. { ... *a'talke* of green fields. (H. H. Vaughan.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 243. (April 1.) ... *a'talkes* of green fields. (Br. Nicholson.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 423. (June 3.) }
I. Henry VI. II. 5. 74. for by my mother I derived am .... Literary World (Boston.) Vol XIII. No. 5. p. 83.
Julius Caesar. IV. I. 43-4. ...let our alliance be made
our best friends *all combin'd* — our means stretch'd.
(F. A. Leo.) Athenaeum p. 221. (Aug. 20.)
King John I. 1. 201. { *Salving* in dialogue. (H. H. Vaughan.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 242. (April 1.) *Saving* in dialogue. (J. C. Moore.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 423. (June 3.) }
Macbeth I. 7. 1. If it were done. Literary World. Vol XIII. No. 9. p. 150.
" II. 1. 25. If you shall cleave. " " " 8. p. 133.
Merry Wives IV. 2. 22. Lunes. Literary World XIII. No. 8. p. 133.
" V. 5. 103—105. Pinch him..... Englische Studien V. 362.
Much ado I. 1. you are come to meet your trouble. Herrigs Archiv LXVII. 153.
I spoke mine. Herrigs Archiv LXVII. 154.
" I. 1 Ende. *break* with. ibid.
" I. 3. if not a present remedy, *at least* a patient suffrance. ibid.
" II. within the house is *Jove*. ibid. 155.
" III. 1. 12. to listen our *propose* } (F. J. Furnivall.) Academy Vol. 22.
" V. 1. 16. And sorrow *wagge* } p. 243. (Sept. 30.)
" IV. 2. I see that men wake hopes *with such a charm*. Herrigs Archiv LXVII. 160.
" V. at *sorrow's* rage. Herrigs Archiv LXVII. 157.
Pericles II. 1. Engl. Studien V. 367.
" I. 1, 161. Engl. Studien V. 369.

Tempest III. 1. 15. Lest. (T. D.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 22. (July 8.)
„ IV. I. 156. Rocke (cf. Stelley's Cloud III. 3.) (F. E. Whibley.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 423. (June 3.)
Troilus and Cr. II. 3. 139. Lunes. Literary World Vol XIII No. 8. p. 133.
„ I. 1. it came o'er my ear like the sweet south. Herrigs Arch. LXVII. 419.
Twelfth Night I. 1. so full of shapes *in* fancy. „ „ 420.
„ I. hallow your name to the *reverberate* hills. „ „ 429, Anmkg.
„ II. she took the ring of me. Herrigs Archiv LXVII. 431, Anmkg.
„ II. 3. 97. Cozier. (R. S. Charnock.) Modern Thought p. 267. (July.)
Winters Tale II. 2. 30. Lunes. (A. L. Mayhew.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 329. (Oct. 21.)
„ „ „ Literary World Vol XIII. No. 8. p. 133.
„ IV. 4. 50. Clamour. (Br. Nicholson.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 22. (July 8.)
Siehe auch: Division of the Play into Scenes. Lit. World XIII. No. 1. p. 11.
Elze's Text of Hamlet. { Academy (F. J. Furnivall.) Vol 22. p. 60. (July 22.) Athenaeum p. 637-8. (Nov. 11.) }
Folio Alterers of Shakspere's Text. (F. J. Furnivall.) Academy Vol 22. p. 243. (Sept. 30.)
Jaques (always dissyllabic) (H. Barton Baker.) Athenaeum p. 646. (May 20.)
Misprinted Articles and Pronouns in Shakspeare. (C. M. Ingleby.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 2.
O in Shakspeare. (R. R. Charnock.) Modern Thought. p. 267. (July.)
Obscure Words and Celtic Phrases in Shakespeare. (Dr. Charl. Mackay.) Antiquarian Magazine and Bibliographer (Ed. Walford) { Vol I. No. 4 (April) Vol II. No. 7 (July) }
Spelling Characteristics of Venus and Adonis, Quarto I. (F. J. Furnivall.) Academy Vol 22. p. 206—7. (Sept. 16.)

B. Character- oder Gestalt-Erklärungen.

Hamlet. Inconsistencies in chief soliloquy. (F. B. B.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 126. (Aug. 12.)
„ Letter on Hamlet. (T. H. Hackett.) Fennell's Antiquarian Chronicle. No. 1. (June.)
„ Query as to Voltaire's Criticism (C. M. Ingleby.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 127. (Aug. 12.)
„ The Hamlet Saga by Count de Falbe. Nineteenth Century. (December.)
„ Hamlet's Uncle. Literary World Vol XIII. No. 24. p. 425.
Kaufmann von Venedig. (Plath.) Evang. Kirchenztg. 1882 No. 21—23.
Plutarch. Shakespeare's Plutarch. Walford's Antiquarian Magazine and Bibliographer No. 3. (March.)
Romeo and Juliet. Juliet (on some of Shakespeare's Female Characters Nos. IV & V. by Lady Martin née Helen Faucit). Blackwood's Magazine. Jan. p. 31—44. Feb. p. 144—170.
„ The Story of the Play by H. B. Heatley. F. S. A. Antiquary (June) p. 250—4.
Troilus and Cressida [Shakspere's work ends V. III. 28.] F. J. Furnivall. Academy Vol. 22. p. 243. (Sept 30.)
Lilly's influence on Shakespeare Engl. Studien V. 356 ff.
„ style and language „ V. 356—358.
„ what he did for the drama „ V. 360.
Shakespeare's Antheil an Timon:
Hypothese Delius-Knight Arch. f. Literaturgesch. XI. 196.
„ Tschischwitz „ XI. 199.
„ Fleay „ XI. 205.
„ Ulrici-Elze „ XI. 211.
„ Kullmann „ XI. 215 ff.

Merchant:
  Ursprung des Dramas Corr.-Bl. f. d. gel. Schulen Württemb. XXIX. 181.
  Gesta Romanorum " XXIX. 182.
  Florentiner Novelle " XXIX. 188.
  Shylock " XXIX. 190.
Richard II u. Henry IV:
  Abfassungszeit Herrigs Archiv LXVI. 129.
  Richard II. u. Heinrich IV. " LXVI. 130 ff.
Henry V:
  Quart- und Folioausgabe " LXVI. 273.
Heinrich V. Prologe und Chorusreden " LXVI. 275.
  " 3 Raubausgaben " LXVI. 276.
Ende gut, Alles gut. Abfassungszeit " LXVII. 10.
  " Folioausgabe " LXVII. 20.
Viel Lärm um Nichts. Quartausgaben " LXVII. 152.
  " Theobald's Edition u. Emendationen " ibid.
Pericles. Sh.'s part in it. Engl. Studien V. 363.

C. Literarische Notizen weiterer Beziehungen.

Allusions. A broadside mention of Shakspere in 1666. (F. J. Furnivall.) Academy Vol 22 p. 152. Aug. 26.
Shakespearian phrases illustrated (1604—1622). (A. Wallis.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 363. Nov. 4.

Authorship. On the — of Henry VIII. Literary World XIII. No. 10. p. 166.

Bacon Controversy. Bibliography. NQ Vol VI. (6th Series.) p. 416. (Nov. 18.)
Cf. Ben Jonson's Censure on Shakespeare. (C. M. Ingleby.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 224. (March 28.)
Lit. World Vol XIII. No. 4. p. 59 — No. 21. p. 356.

Bibliography. Early Editions of the Passionate Pilgrim. (W. E. Buckley.) NQ Vol V. (6th Series.) p. 246. (April 1.)

Italian Renaissance. Its influence on the Elizabethan Stage. British Quarterly Review p. 295—324. (April.)

Personal Details. Notes from Halliwell-Phillipps' Outlines of his life.
{Athenaeum p. 16. (July.)
{NQ Vol VI. (6th Series.) p. 179. (Aug. 21.)
Portrait of Shakespeare. Walford's Antiquarian Magazine and Bibliographer No. 8. p. 90. (August.)
Shakespeares in Lincolnshire and Suffolk. (J. G. H.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 368. (Nov. 4.)
Shakespeare's Will regarded as drawn up by himself.
{J. C. Jeaffreson Athenaeum p. 539 u. 666. (Ap. 29. May 2.)
{F. A. Leo " p. 634 (May 20.)
{Rolfe. — Literary World XIII. No. 12. p. 205.

Shakespeare in Education. Clarendon Press Edition of Henry V by Wright noticed in Athenaeum p. 211. (Feb. 18.)
The Shakespeare Prize Examination in Macbeth. (Very good questions and answers) published, as pamphlet by Hollins' Institute, Virginia U. S. A. under direction of Prof. W. Taylor Thom. June. 16 pp.

Sonnets. Prof. Dowden's new Edition reviewed. Athenaeum p. 218. (Feb. 11.)

Stage. King Lear at Her Majesty's by Signor Rossi. Athenaeum p. 774. (June 10.)
Macbeth at Drury Lane. Madame Ristori = Lady Macbeth. Athenaeum p. 58. (July 8.)
Much Ado About Nothing at the Lyceum Theatre. Athenaeum Oct. 7.
Othello in France. Saturday Review p. 522. (Apr. 29.)

Romeo and Juliet. A last century actor as the Apothecary (C. A. Ward.) NQ Vol 5. (6th Series.) p. 343. (May 6.)
„ at the Lyceum Theatre. (Irving as Romeo.) {Athenaeum p. 325. (March 11.) Saturday Review p. 299. (March. 3.)
„ at the Lyceum Theatre. (by E. A. Russell.) Macmillan's Magazine p. 325—336. (Aug.)
Shakesperean Operas, by A. E. Barr. Atlantic Monthly, p. 461—9. (April.)
Shakespeare's Play-houses. Their End. (F. J. Furnivall.) Academy Vol 22. p. 314. (Oct. 26.)

Translations. Shakespeare in Greece. (Sp. Lambros.) Athenaeum p. 272. (Aug. 26.)
„ „ „ and Spain. Academy Vol 22. p. 200—1. (Sept. 16.)

Two noble Kinsmen. Literary World XIII. No. 10. p. 165.

Various Items. Shakespeare's Knowledge of Zoology. Fennell's Antiquarian Chronicle No. 3. (Aug.) No. 4. (Sept.) No. 5 (Oct.) No. 6. (Nov.)
Shakespeare on Angling and Fishing. (T. Satchell.) NQ Vol VI. (6th Series.) p. 321—3. (Oct. 2.)
Shakespearian Criticism by W. H. Pollock. Nineteenth Century Vol XI. p. 915—934. (June.)
Shakespeare in the Nineteenth Century. Saturday Review p. 493. (April 22.)
Shakespeare at the Tabard, a Phantasy. Walford's Antiquarian Magazine and Bibliographer No. 3. (March.)
The Shakespeare-Memorial (Stratford-on-Avon). A History of, (2nd Edition) Pamphlet 40 p. (Cassell).
Sh. from an American point of view. Lit. World XIII. No. 7. p. 116.
Young people of Sh.'s Dramas, by Miss Amelia E. Barr. Lit. World XIII. No. 21. p. 356.

Miscellen.

I. Hermann Theodor Hettner.

Am 31. Mai dieses Jahres (1882) verschied zu Dresden, nach langen schweren Leiden, Hermann Hettner, der dem Vorstande der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit dem Jahre 1878 als Mitglied angehörte. Wohl selten gab es einen Gelehrten, der mit gleichem Erfolge in den mannigfachsten Gebieten von Kunst und Wissenschaft thätig gewesen, oder der, in Hettner's Weise, den bildenden Künsten wie der Literatur der Vergangenheit und Gegenwart das gleiche warme Interesse entgegengebracht, beide, so wie er, miteinander zu vereinen und in Beziehung zu bringen gewußt hätte! Weit über die Grenzen der Stätte seiner Wirksamkeit hinaus wird darum auch sein Verlust betrauert werden.

Sein äußerer Lebensgang war ein sonniger, vom Glück begünstigter; freilich fehlte demselben auch der Schatten nicht, aber das Licht und die Helle waren überwiegend. — Hettner wurde am 12. März 1821 in Schlesien, zu Leisersdorf bei Goldberg geboren. Auf dem Lande wuchs er auf, in der Dorfschule erwarb er sich die ersten Kenntnisse und im zwölften Jahre kam er nach Hirschberg auf das Gymnasium. Gern weilte er in seiner Erinnerung bei dieser ersten Jugendzeit; aus ihr stammt auch seine Vorliebe für die Natur und das Leben in derselben, die ihm sein ganzes Dasein hindurch treu geblieben ist. Während der Jahre 1838 bis 43 studierte Hettner auf den Universitäten Berlin, Halle, Heidelberg und Breslau. Früh erwachte daselbst in ihm die Neigung für aesthetische, kunst- und literargeschichtliche, sowie archäologische Studien, hinsichtlich welcher letzteren er sich immer mit warmer

Anerkennung einen Schüler F. G. Welcker's nannte. Schon als junger Akademiker legte Hettner so den Grund für seine reiche, allumfassende Bildung, die er durch einen dreijährigen Aufenthalt in Italien schön und harmonisch abschloß. Mit welchem Enthusiasmus sprach der gereifte Mann, der fertige Gelehrte von jenen Tagen des innern Werdens und Wachsens! Wie lebendig zauberte sein unvergleichliches Gedächtniß die Erinnerung jener Stunden den Hörern vor die Seele, da ihm in Rom die ganze Herrlichkeit der Antike aufging. Und wie wußte er, beim Erzählen, dem Erlebten und Geschauten den demselben innewohnenden individuellen oder lokalen Reiz zu wahren und heitern Scherz in die Fülle des Ernstes zu mischen! —

Von Italien heimgekehrt, habilitirte er sich 1847 als Privatdocent in Heidelberg, ward 1851 außerordentlicher Professor zu Jena und unternahm bald darauf, im Jahre 1852, von dort aus eine Wallfahrt in's „Land der Griechen, das er längst mit der Seele suchte" und von dessen Eindrücken seine Reiseskizzen lebendiges Zeugniß ablegen. Im Jahre 1855 ward er nach Dresden berufen, woselbst er bis zu seinem viel zu früh erfolgendem Ende lebte und wirkte. — Hettner war in Sachsens Hauptstadt zu gleicher Zeit Director der königl. Antikensammlung, des Museums der Gypsabgüsse und des historischen Museums; damit verband er die Professuren der Kunstgeschichte an der Akademie und an dem königl. Polytechnikum. Mit seltener Ueberzeugungstreue und Gewissenhaftigkeit, mit dem gründlichsten historischen Wissen und dem feinsten Kunstverständniß ordnete und bereicherte er die ihm unterstellten großen Sammlungen, begeisterte er seine Hörer, die sich nicht nur aus den Schülern der obengenannten Hochschulen, sondern aus Männern jeden Alters und Berufes rekrutirten, für die mannigfaltigen Materien, die er vortrug. Für Hettner war die Wissenschaft eine Kunst und die Kunst eine Wissenschaft! Für das erste legt die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts ein beredtes Zeugniß ab; sie bietet, in vollendeter Form und einer auch dem gebildeten Laien verständlichen Weise, die Früchte seiner vieljährigen wissenschaftlichen Untersuchungen dar. Für das zweite liefern die „italienischen Studien", seine letzte größere Arbeit, den Beweis, welche Kunstwerke großer italienischer Meister des Mittelalters und der Renaissance in wissenschaftlicher Weise erörtert und tieferem Verstehen zugänglich macht. — Und wie Hettner im Leben zwingend und fesselnd war, wie unwillkürlich aus den Mitgenossen

Hörer und Lernende wurden, so verstand er es in seinen Schriften, den strengen Ernst mit der populären Darstellung zu paaren und den Leser zum Bewunderer zu machen. Im Leben scharf und fest auftretend, seine Meinung bis zur Schroffheit behauptend, war er in seinen Schriften von einer seltenen Objectivität und Milde. Er war ein Meister des Wortes, sei es des gesprochenen, sei es des geschriebenen. Jede Festrede — und er mußte deren viele halten — war ein kleines Kunstwerk, jeder Aufsatz mustergiltig stilisirt.

In den Zeiten der politischen Umwälzung und des Parteihaders in Deutschland, als es in Sachsen nicht wohlangebracht war, seine deutsche Gesinnung zu bekennen und zu behaupten, hat er sich frei und offen, unbeirrt von der herrschenden Strömung in Beamten- und Regierungskreisen, für das werdende Deutschland ausgesprochen und mit Jubel erst den norddeutschen Bund, dann das deutsche Reich begrüßt. Sein wohlgeordnetes, durch die Liebe einer ihn verstehenden, alle seine Interessen theilenden Gattin verschöntes Haus war einer der Mittelpunkte aller geistigen Bestrebungen Dresdens, und wer von bedeutenden Gelehrten und Künstlern diese Stadt berührte, fand wohlthuenden Empfang und neue Anregung in demselben. So hat des vielbegabten Mannes Tod eine schwer auszufüllende Lücke in das wissenschaftliche und künstlerische Leben Dresdens gerissen und auf lange hinaus wird dieselbe empfunden werden. — Sein Hauptwerk ist die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, die epochemachend in das Gebiet der literar-historischen Forschungen der Gegenwart eingegriffen hat. Die Geschichte der englischen Literatur jenes Zeitraumes umfaßt einen Band, und zwar den ersten des ganzen Werkes. Hettner sagt in der Vorrede desselben: „Weil die Literatur der Aufklärung nicht diesem oder jenem Volke zufällt, sondern, nach einer bekannten Bezeichnung Goethe's, durchaus eine Weltliteratur ist, so kann eine Geschichte der Aufklärung nur eine allgemeine, d. h. eine die Wirkungen und Gegenwirkungen aller abendländischen Völker in gleicher Weise umfassende Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts sein. Und umgekehrt ist eine solche allgemeine Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts in ihrem innersten Wesen durchaus Geschichte der Aufklärung." An einer anderen Stelle heißt es: „Wem es aber gelänge, die Umrisse jener großen Vorgänger (Fr. Chr. Schlosser und Villemain) auszufüllen, der dürfte hoffen, eine nicht ganz unverdienstliche That begonnen zu haben." In diesen beiden Stellen concentriren sich Zweck und Absicht des Hettner'schen Werkes,

dessen Verfasser es gelungen ist, darin das zu leisten, was er gewollt hat, und so auch seinen Nachfolgern „brauchbare Bausteine“ zur Fortführung des von ihm Begonnenen zu liefern. Ob aber unter den heutigen Specialisten sich Jemand finden werde, der aus solchen schön gefügten Werkstücken einen gleich vollendeten Bau aufzuführen im Stande sei, steht abzuwarten.

Schließlich bleibt mir noch übrig, Hettner's Verhältniß zu Shakespeare zu berühren, dessen Genius für ihn eine, seine ganze Seele durchdringende und darin lebendig wirkende Macht geworden. Mit feinem Verständniß beurtheilte er die Werke des unvergleichlichen Briten und folgte, als gewiegter Kenner, mit lebhaftem Interesse den Arbeiten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Goethe und Shakespeare, das große Doppelgestirn am Himmel der modernen Literatur, leuchtete ihm neben den Alten und erhellte ihm die ernsten Pfade des Daseins. — Wir alle aber, die wir Hettner im Leben und aus seinen Schriften gekannt haben, werden dankbar der Einflüsse eingedenk bleiben, die er auf uns geübt, und noch weit über die Dauer seiner Zeit und Zeitgenossen hinaus, werden seine Arbeiten fortwirken und ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur sichern.

Dresden, am 30. November 1882.

Emil Naumann.

II. Die Englischen Comödianten in Frankfurt am Main.

Daß die Englischen Comödianten zu Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bei den Messen der alten berühmten Handelsstadt nicht fehlten, hat bereits Cohn in seinem grundlegenden Werke erwähnt; zwei der interessantesten Belegstellen, die er beizubringen hat, weisen auf Frankfurt hin. Die Schilderung des Narren Jan in Marx Mangoldt's „Marckschiffs Nachen" (1597) und der scharfe Ausfall gegen die englischen Comödianten in dem Discurs von der Frankfurter Messe (1615). Im vergangenen Jahr brachte nun E. Mentzels Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main (Frankfurt a. M., K. Th. Völcker's Verlag 1882) eine große Anzahl von neuen werthvollen Notizen, hauptsächlich aus archivalischen Quellen; einige der wichtigsten Urkunden und Belegstellen sind in extenso mitgetheilt. Wir ersehen daraus, daß schon die Browne'sche Schauspielergesellschaft bei ihrem ersten Aufenthalt in Deutschland im Jahre 1592 zur Herbstmesse nach Frankfurt kam. Der Rath entschloß sich erst nach Anhörung einer Probevorstellung ihnen die Spielerlaubniß zu ertheilen. Ueber die aufgeführten Stücke wissen wir nichts Näheres; die Verfasserin sagt, sie habe in dem „Reisebüchlein eines Würtembergischen Kaufmanns" die Notiz gefunden, daß im Herbst 1592 in Frankfurt von den Engländern mehrere Marlowe'sche Dramen, sowie das Lustspiel *„Gammer Gurton's Needle"* aufgeführt worden seien; doch hat sie weder Titel und Fundort des Buches, noch auch den genauen Wortlaut der betreffenden Belegstelle mitgetheilt. Hoffentlich wird sie dies baldigst nachholen. Im Herbst 1593 kommt dieselbe Truppe wieder; diesmal bitten die Schauspieler um die Erlaubniß, von „einem von ihnen selbst erfundene geistliche Komödien in englischer Sprache" aufführen zu dürfen. Der Titel eines Repertoirstückes „von Abraham und Loth und vom Untergang von Sodom und Gomora" ist urkundlich überliefert. Im Herbst 1597 finden wir abermals die Englischen Comödianten in Frankfurt, diesmal erscheint jedoch in den Urkunden als Vertreter der Truppe nicht Robert Browne, sondern sein Kunstgenosse Thomas Sackeville (Sachsweil), auch „John Bouset genannt". Robert Browne, der noch einmal „kurz vor dem Schluß des Jahrhunderts" — das genaue Datum wird von der Verfasserin nicht angegeben — um die Erlaubniß bat, außer der Meßzeit agiren zu dürfen, wird in Anbetracht der schlechten Zeiten abschlägig beschieden; nichtsdestoweniger wird er weit rücksichtsvoller behandelt, als dies sonst gewöhnlich mit den fahrenden Comödianten zu geschehen pflegte; er wird aufgefordert, in besseren Zeiten wiederzukommen.

Seit der Ostermesse 1600 kam nach Frankfurt zu wiederholten Malen die englische Schauspielertruppe, welche Moritz der Gelehrte von Hessen-Cassel in seine Dienste genommen hatte; dem Rath gegenüber werden die „hessischen Comödianten" vertreten durch Georg Webster, Johann Hüll und Reichard Machin.[1]) In der Ostermesse 1601 spielte neben der hessischen Truppe auch noch die Browne'sche und außerdem noch eine dritte, die jedoch hauptsächlich akrobatische Künste vorgeführt zu haben scheint. Browne, der seine Petitionen an den Rath in Gemeinschaft mit Robertus Kingmann und Robertus Ledbetter unterzeichnet, bemerkt unter anderem, er erwarte noch „Johannen Buscheten" und Comödianten aus Venedig, die „durch allerhand liebliche Musica" sich auszeichnen sollen. In

---

[1]) Hier und im Folgenden sind die englischen Namen in der Form wiedergegeben, wie sie nach Angabe der Verfasserin in den Actenstücken erscheinen.

der Herbstmesse dieses Jahres traten die hessischen Comödianten abermals auf und einer wie großen Beliebtheit sie sich erfreuten, geht daraus hervor, daß ein halbes Jahr später, Ostern 1602, eine Truppe von Englischen Comödianten, deren Namen nicht genannt werden, um die Spielerlaubniß bittet, sich jedoch bereit erklärt, abzuziehen „wenn die von Cassel anhero kommen sollten.“ Im Herbst 1602 kam wieder Robert Browne, im Frühjahr 1603 außer Robert Browne auch die Casseler. In der Herbstmesse dieses Jahres erscheint eine neue Truppe, geführt von zwei ehemaligen Mitgliedern der Browne'schen Gesellschaft, Thomas Blackreude und Johannes Fheer. Inzwischen war Richard Machin aus den Diensten des Landgrafen Moritz in die Dienste Christians von Brandenburg, des Administrators von Magdeburg getreten und so finden wir denn in den beiden Messen des Jahres 1604 die brandenburgischen Comödianten in Frankfurt; in der Herbstmesse hat sich neben ihnen wiederum der alte Comödiant Robert Browne eingestellt. Auch in den beiden Messen des Jahres 1605 kam Richard Machin wieder; in diesem Jahre wird zum ersten Mal ausdrücklich erwähnt, daß die Engländer auch „liebliche Comödias und Tragödias in hochteutscher Sprach“ aufführen wollten. Vielleicht sind damit Stücke des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig gemeint, wenigstens erzählt der Verfasser einer im Jahre 1620 in Frankfurt erschienenen Abhandlung „Von dem rechtmäßigen Wandel der Eheleutt“ etc. etc., er habe in den jungen Jahren in Frankfurt von den Engländern die Ehebrecherin und den Vincentius Ladislaus agiren sehn. In der Herbstmesse 1605 kehrte Machin abermals wieder. Es scheint jedoch, daß man mit der Haltung der Truppe nicht mehr ganz zufrieden war; es kamen Beschwerden über Zoten und „läppigtes Gezeug“, sowie über allzu hohe Eintrittspreise vor. Der Rath entschloß sich, Ostern 1606 gar keine Schauspieler zuzulassen. Inzwischen war Browne in Hessen-Cassel'sche Dienste getreten; er petitionirt für seine Truppe in Gemeinschaft mit Robert Ledbetter und Johann Grün (Green) und betont es ausdrücklich, daß bis dahin kein Mensch durch sein und seiner Gesellen Spiel geärgert, vielmehr zum Bespiegeln seiner Schwachheit und zum Ausüben aller Tugenden angereizt worden sei. Außerdem präsentirte er auch ein Empfehlungsschreiben des Landgrafen und so wurde ihm für Herbst 1606 und Ostern 1607 die Spielerlaubniß ertheilt. Ostern 1607 gab außerdem auch eine neu aus England herübergekommene Truppe ihre Vorstellungen; dieselbe hat sich jedoch hauptsächlich auf akrobatische Künste verlegt. In diesem Jahr wurde auch den Comödianten „das heftige und unzeitige Trommelschlagen“ untersagt. In den beiden Messen der Jahre 1608 und 1609 finden wir wieder die „so von Cassel kommen“; doch steht jetzt an ihrer Spitze Rudolphus Riweus, offenbar der früher als Riobe bezeichnete Schauspieler. Außerdem kam 1608 Robert Artcher, der später in die Dienste des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg trat. Ostern 1610 kamen wieder die Casselaner, im Herbst desselben Jahres Robert Artcher nach Frankfurt. Ostern 1811 kamen aus den Niederlanden mit einem fürstlichen Empfehlungsschreiben die Hofcomödianten des Prinzen Moritz von Oranien, die auch Tänzer und Musiker bei ihrer Truppe hatten; welche Truppe im Herbst 1611 kam, ist nicht festzustellen. Ostern 1612 wurden wieder keine Schauspieler zugelassen, im Herbst dieses Jahres und zu Ostern 1613 konnten sich die hessischen Comödianten erst nach wiederholtem Petitioniren die Spielerlaubniß verschaffen. Ostern 1614 kam der aus Cohn's Monographie bekannte John Spencer; in diesem Jahr begegnen wir auch zuerst den Angriffen der Geistlichkeit gegen das Theater, die sich von nun aber durch die Bühnengeschichte Frankfurts hindurchziehen. Im Herbst 1615 kam Spencer wieder; dann wurden die Aufführungen zwei Jahre lang unterbrochen. 1618 erscheint alsdann wieder Robertus Browne und berichtet, er komme aus London und habe sich neue und schöne Stücke mitgebracht. Auch er gab damals Vorstellungen in „nur teutscher Mundart“.[1]) Nachdem das Jahr 1619 ohne englische Comödienaufführungen vorübergegangen war, erscheint Browne wieder zur Ostermesse 1620 und in der ernsten Zeit, die dem Rath wohl nicht zur Veranstaltung von Lustbarkeiten geeignet erschien, führt es Browne zur besonderen Empfehlung seines Stückes an, daß er damit „den Melancholicis eine Recreation“ gewähren könne.

---

[1]) Vorstellungen „in nur teutscher Mundart“ offenbar im Gegensatz zu den Vorstellungen, in welchen blos die lustige Person deutsch sprach. Vergl. Cohn S. CXXXIV.

Dennoch entschloß sich der Rath alsdann erst zur Zulassung Browne's, als die Inhaberin des Gasthauses zum Krachbein, in welchem Browne seine Vorstellungen gab, auch ihrerseits eine Petition einreichte.

Während des Krieges kamen die Comödianten nur sehr unregelmäßig. Ostern 1626 kam wieder die ehemals Browne'sche Truppe, die jetzt von Green geführt wurde. Daß sich bei seiner Truppe nunmehr auch Deutsche befanden, geht daraus hervor, daß Green dem Rath gegenüber seine „hüppenden und spillenden Germans" ausdrücklich erwähnt. Bei ihrer Rückkehr im Herbst 1627 bezeichnen sich die Schauspieler der Green'schen Truppe als „Chursächsisch bestellte Hofcomödianten." Ohne Zweifel hatten sie sich dieses Prädicat inzwischen in Dresden geholt; über das Auftreten der Engländer in dieser Stadt in der zweiten Hälfte des Jahres 1626 und über die dortselbst von ihnen aufgeführten Stücke hat bereits Fürstenau und nach ihm Cohn ausführlich berichtet. Auch zu beiden Messen des Jahres 1628 kehrten die kursächsischen Comödianten wieder; sie bemerken indeß ausdrücklich, daß sie mit der Herbstmesse 1628 ihren Aufenthalt in Deutschland abschließen und dann wieder in die Heimath zurückkehren wollten. Zum Abschied wollten sie noch einige Comödien und Tragödien agieren; die Verfasserin vermuthet, daß darunter auch die alte Bearbeitung des Hamlet gewesen sei, wenigstens erwähnt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der Dichter Adam Gottfried Uhlich, er habe den Ankündigungszettel zu einer 1628 oder 1630 von den Englischen Comödianten als Abschiedsspiel in Frankfurt gegebenen Vorstellung des Hamlet gesehen.

Noch einmal, im Jahre 1631, kam eine englische Gesellschaft; sonst finden wir in dem ganzen weitern Verlaufe des Krieges keine Schauspieler mehr erwähnt. Gleich nach dem Frieden, im Herbst 1648 stellten sich aber die Englischen Comödianten vom Jahre 1631 wieder ein; jedoch besteht die Truppe jetzt zum größten Theil aus deutschen Mitgliedern, welche sich rühmen „die Kunst der Frembden bei weitem überholet" zu haben. Der Name war also nicht mehr zutreffend; auch die Englischen Comödianten, die Ostern 1651 und 1652, sowie die Englischen Springer, die Ostern 1654 kamen, werden die ursprüngliche Bezeichnung wohl nicht mehr im wörtlichen Sinne geführt haben.

Wie man sieht, wird durch das Mentzel'sche Buch über die Geschichte der englischen Comödianten viel neues Licht verbreitet. Zu bedauern ist allerdings die Ungenauigkeit in den Quellenangaben und in dem Wortlaut der Citate; an der Zuverlässigkeit der thatsächlichen Mittheilungen ist übrigens nicht zu zweifeln.[1])

W. C.

III. Edwin Booth.

Kennt Ihr das Gefühl, aus dem heißen, dunstigen Concertsaale hinauszutreten in die frische, klare Winternacht — statt des wirren Gaslichts die Sterne zu sehen, statt wüsten Virtuosengeräusches das Wehen der Natur zu hören? Solch ein Gefühl verdanke ich Edwin Booth, seitdem ich seinen Hamlet gesehen habe!

Oh, über diese nie ebbende Erklärertiefsinnigkeit, die tiefsinnig macht, wenn man sie ergründen will! Was haben sie aus diesem armen Hamlet hervorgezerrt, was in ihn hineingezwängt!

Weil einst einer der größesten Männer, die die Erde getragen, mit der Schlichtheit und Knappheit, die der Größe eigen ist, dasselbe sagte, was in hunderttausenden von rein und einfach fühlenden Herzen ein lautes Echo fand — mußte sich eine ganze Menge kleiner Geister den Sport des Scharfsinns bereiten, das Gegentheil zu beweisen.

Es wird vielleicht gut sein, hier den betreffenden Passus aus Wilhelm Meister anzuführen, denn wenn auch oft auf ihn hingewiesen wird, mag er doch nicht jedem Leser in seiner Ganzheit deutlich im Gedächtnisse sein:

---

[1]) Vor einigen Wochen ist wiederum ein interessanter neuer Beitrag zur Geschichte der englischen Comödianten erschienen im Archiv für Literaturgeschichte (Bd. XI. S. 626). K. Trautmann theilt dort die Titel einiger Repertoirestücke der englischen Comödianten mit, welche 1604 nach Nördlingen kamen. Es befindet sich darunter auch „Romeo vnndt Julitha".

Denken Sie sich, rief er aus, diesen Jüngling, diesen Fürstensohn recht lebhaft, vergegenwärtigen Sie sich seine Lage, und dann beobachten Sie ihn, wenn er erfährt, die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schrecklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. Ein ungeheures Entsetzen ergreift ihn; er redet die Wundergestalt an, sieht sie winken, folgt und hört. — Die schreckliche Anklage wider seinen Oheim ertönt in seinen Ohren, Aufforderung zur Rache und die dringende wiederholte Bitte: erinnere Dich meiner!

Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen jungen Helden, der nach Rache schnaubt? Einen gebornen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden? Nein! Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen; er wird bitter gegen die lächelnden Bösewichte, schwört, den Abgeschiedenen nicht zu vergessen, und schließt mit dem bedeutenden Seufzer: die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten.

In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakspeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find' ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schooß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet.

Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert, und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden.

Angegriffen ist Goethe's Ausspruch oft worden, aber widerlegt noch nie. Viel werthlose Kritiker- und Darsteller-Spitzfindigkeit ist aufgewandt worden, um Andres heraus- und hineinzugrübeln, aber Keinem konnte es gelingen, eine urtheilsfähige Gemeinde um sich zu sammeln, die im Kampfe der Meinungen jener überwältigenden Macht gegenüber zu bestehen fähig gewesen wäre, welche Goethe's Spuren folgte.

Was den meisten großen Männern und großen Ereignissen geschieht — daß das Urtheil gewisser Zeitperioden sie unter der Wirkung verzerrender Strahlenbrechung in falscher Erscheinung betrachtet und beurtheilt, während es in seinem Einflusse doch nicht über eine gewisse, krankhaft angelegte Periode hinausreicht, sondern stets der klaren und objectiven Beurtheilung wieder weichen muß — das ist auch Shakespeare und ganz besonders seinem Hamlet widerfahren. An diesen unvergänglichen Stamm setzen sich zuweilen kleine Parasiten fest, die seinen Charakter zu verändern streben; aber es gelingt ihnen nicht! Sie trocknen ab, und der Stamm wächst in seiner majestätischen Kraft unverkümmert weiter. Alle diese Versuche, an dem Stamme Hamlet zu zehren, bleiben wirkungslos gegenüber der festgegründeten Anschauung der Jahrhunderte, die zuerst ihren vollen und erschöpfenden Ausdruck in den Worten Goethe's gefunden hat. Und wie unser deutscher Dichterfürst ihn im Wilhelm Meister gezeichnet hat, so verkörperte ihn in der Erscheinung der Americaner Edwin Booth!

Der edle Fürstensohn, fein und sensitiv angelegt, dessen ganzes Wesen von subtilem Sinnen und Träumen durchwuchert ist, so daß diese Factoren selbst die Energie der That verzehren, und zwar mit einer Macht, welche gleichsam eine Scheu vor der brutalen Gewalt des Handelns in ihm weckt, während zu dieser Seelenqual noch die größere des Erkennens der eignen Schwäche tritt — so sehen wir Hamlet vor uns! Und wie ganz anders wirkt die Erscheinung auf uns ein, als wir gewohnt sind, sie von anderen Darstellern zu sehen! Da zeigen sich keine unnatürlichen und übertriebenen Sprünge in der Entwicklung; die Folgereihe der Ereignisse in ihrer Wirkung auf den so angelegten Charakter muss nothwendig zu dem Ziele führen, das die Dichtung uns vorhält. Die vornehme Haltung in seiner Trauer, der feine und höfisch angemessene, wenn auch

innerlich abweisende Ton im Gespräche mit dem Könige und der Mutter, das jünglingsfrische Wesen den Freunden, das fürstlich fernhaltende den Hofschranzen gegenüber, die Verachtung, die er dem Polonius, die milde Zärtlichkeit, die er der Ophelia zeigt, und die sich erst wandelt, da er sich von ihr verrathen glaubt — es ist in jedem Zuge der Shakespeare'sche, der Goethe'sche Hamlet. Und nun sein Innenleben! Dieser ewige, ihn endlich zerstörende Kampf zwischen Wirklichkeit und Träumen, zwischen Sehnsucht nach der That und Scheu vor ihr; er möchte sagen: „Im Anfang war die That", und immer drängt es sich ihm wieder mit Allgewalt auf: „Im Anfang war das Wort!" —

Wenn in dieser vollendeten Leistung von dem Vollendetsten gesprochen werden soll, so ist es der Monolog „Sein oder nicht sein!" Wie oft ich ihn gelesen und gehört habe, nie ist er mir so wie eine Offenbarung erschienen, wie durch Edwin Booth!

Er tritt sinnend auf, blickt mit den geisterhaften Hamlet-Augen starr wie durch das Nichts in seine Seele hinein, und, gleichsam ein Selbstgespräch fortsetzend, gelangt er zu einem Abschlusse, der — für ihn psychologisch so natürlich wie möglich — zu neuem erwägenden und grübelnden Beginnen wird.

Er wirft sich in den Sessel, der an einem Tische in der Mitte der Bühne steht, und die Arme über den Tisch ausstreckend, die Hände gefaltet, läßt er das Haupt beinahe auf den Arm sinken, und spricht so fragend, gedankenforschend weiter. *To sleep: perchance, to dream!* Da blitzt es in ihm auf! — *For in that sleep of death what dreams may come!* Da stehen sich wieder That und Wort gegenüber! Der die That Wollende wird durch die abschwächende Macht des Wortes besiegt! — Dieser Monolog ist eigentlich die Concentration, der Extract Hamlets und die Lösung dessen, was man das Hamleträthsel zu nennen beliebt. —

Und nun das darauf folgende Gespräch mit Ophelien! Und der Riß in seiner Seele, da er zu erkennen glaubt, daß die Einzige, der er vertrauen mochte, ihn auch täusche! — Was nützt alles „und nun!" „und nun!" Das läßt sich nicht mit todtem Worte wiedergeben; ich kann nur sagen, was wir in Novellen oft lesen, wenn der Autor die Heldin schildert und jeden Jüngling unter seinen Lesern bittet, sie sich wie die eigne Geliebte vorzustellen: wenn Du den Hamlet wirklich im Goethe'schen Sinne in Dir lebendig werden fühltest, so denke, Booth habe ihn gespielt, wie er in Deiner Seele lebt! —

Der große Künstler hat außer dem Hamlet auch Lear und Othello gespielt. (Im Othello sogar einmal den Iago, die anderen Male die Titelrolle. Den Iago habe ich nicht von ihm gesehen.) Im Lear fehlte mir die despotische Wuth, welche es uns begreiflich macht, daß Regan und Goneril ihn mit ihrem Hasse verfolgen. Sie haben durch ihr ganzes Leben unter seiner wahnsinnigen Tyrannei gelitten, und das führt ihre hart angelegten Naturen auf die Bahn der vergeltenden Rache. — Sein Wahnsinn, das Wiedererkennen der Cordelia und der Tod gehören wiederum zum Vollendetsten, das die Bühne mir je geboten hat. — Ebenso ist sein Othello ein Meisterwerk; ohne den Wuthausbrüchen, der Eifersucht irgend etwas an Kraft zu nehmen, bleibt er in Schönheitsgrenzen, die wohlthuend gegen die Heroën der crassen Realistik, gegen Rossi und Salvini abstechen. Man erkennt deutlich bei diesem Vergleiche, ein wie gefährliches Ingredienz für das volle Verstehen Shakespeare's das romanische Blut ist. —

Auszusetzen am Othello sind die Regiestriche. Das Stück ist ja nur eine Charakterstudie, und wenn in ihr ein einziges Entwicklungsstadium übersprungen wird, so geht uns die Naturwahrheit und Logik der Steigerung verloren. Indem wir dem Othello auf jedem Schritte folgen können, begreifen wir ihn. *Tout savoir, c'est tout pardonner.* Aber man muß eben auch Alles wissen, um Alles verzeihen oder begreifen zu können.

Das Gesammtresultat des Eindruckes, den Edwin Booth mir gegeben, gipfelt in der Ueberzeugung, daß ihm ein Platz unter den ersten Bühnenmeistern aller Zeiten gebühre, wie ich ihn zweifellos für den größesten lebenden Shakespeare-Darsteller halte. F. A. Leo.

IV. Eine neue Ansicht über Shakespeare's Testament.[1])

Von John Cordy Jeaffreson.

(Uebersetzt aus dem Athenaeum.)

Eine genaue Untersuchung der beiden Facsimiles von Shakespeare's Testament und eine Prüfung des ursprünglichen Documents in Somerset-House haben mich zu der Ansicht gebracht, daß 1. das Schriftstück, statt das Testament selbst zu sein, nur zum Skizziren der Instructionen für einen Concipienten von Fach dienen sollte; 2. daß dieser ungefähre Entwurf nicht das Werk eines Advocaten von Fach ist — und 3. daß es durchweg von Shakespeare selbst geschrieben ist. Die Erwägungen, welche mich zu diesem Entschlusse geführt, können eingetheilt werden a. in solche, welche Ausdruck, Bau und allgemeinen Charakter des Documents betreffen — und b. in solche, welche sich auf den handschriftlichen Beweis beziehen.

Aus dem Testament geht hervor, daß Shakespeare, nachdem er zu beträchtlicher Wohlhabenheit gelangt war, den allgemeinen Ehrgeiz hatte, eine Familie zu stiften. Dem 19. Jahrhundert mag dieses Streben, mit seiner Größe verglichen, unwürdig erscheinen; die Thatsache ist indeß zweifellos, es lag ihm am Herzen, als Jemand am 25. Januar 1616 (in diesem Brief werde ich keine Angabe, die auf das gesetzliche Jahr bezüglich, machen) das Schriftstück verfaßte, welches zwei Monate später des Dichters Testament und im darauffolgenden Juni gesetzlich anerkannt wurde. Es kann nicht in Frage gestellt werden, daß Shakespeare beabsichtigte, seinem etwas eitlen Vorhaben durch ein Document, welches in juristischer Form und mit der Correctheit eines Notariatsschreibers ausgestellt sei, Glanz zu verleihen; — also ein Document, welches die Bedeutung des Falles und die Würde eines Gentleman, der seinen Besitz seinen Nachkommen, nicht weniger seiner eigenen Ehre, als ihres Wohlstandes wegen hinterläßt, in Einklang bringt. Welcher Art war das Schriftstück, das genau fünf Monate nach dem 25. Januar als sein endgültiges Testament vorgezeigt wurde? Ein Document aus drei Papierblättern bestehend, durch Auslassungen, Ausmerzungen und Verwirrung der Bezeichnungen, laienhafte Verstöße und allgemeine Nachlässigkeit im Styl und der Construction ausgezeichnet — beweist es, daß es zuerst nichts weiter als eine rohe Instructionsskizze war, welche nur der plötzlich eingetretenen Nothwendigkeit halber, bei des Dichters Erkrankung eilig seiner schwachen, zitternden Hand zur Unterzeichnung dargereicht wurde. Eine Vergleichung der Wörter, die auf dem zweiten Blatt Zeile 3 bis 5 ausgestrichen sind, mit den Clauseln auf dem ersten, welche sich auf des Dichters Tochter Judith beziehen, stellt fest, daß das erste Blatt ein neu geschriebenes, an die Stelle des ursprünglichen gefügtes Blatt ist. Es ist überflüssig, alle Anfügungen und Auslassungen in dem merkwürdigen Schriftstücke aufzuzählen, es genügt meinem Zwecke, die Aufmerksamkeit auf zwei Thatsachen zu lenken, welche den Antheil eines Fachschreibers bei der Abfassung ausschließen. Es ist im Januar 1616 bei vollkommner Gesundheit und Geisteskraft des Erblassers abgefaßt und das Document trägt die Ueberschrift: *Vicesimo quinto die Januarii anno regni domini nostri Jacobi nunc Anglie decimo quarto . . . . . annoque Domini 1616* — Dieses Datum wurde geändert, ehe der Entwurf dem sterbenden Dichter, nachdem März an die Stelle

---

[1]) Es muß unsere Leser interessiren, von der überraschenden Auffassung Mr. Jeaffreson's Kenntniß zu erhalten. — Im nächsten Jahrgange werden wir vielleicht Gelegenheit haben, das zusammenzustellen, was für oder gegen die in höchst verdienstlicher Weise von Mr. Jeaffreson angeregte Frage ausgesprochen worden ist. Für ein irgendwie selbständiges Urtheil ist allerdings Einsicht in das Original oder eine photographische Copie desselben erstes Erforderniß. — Daß einige Aussicht vorhanden ist, solch einen Abdruck in weiteren Kreisen verbreitet zu sehen, erhellt aus einer spätern Notiz im Athenaeum, in welcher Mr. J. sagt:

If I can obtain permission to have the original writing autotyped, and can find a publisher with sufficient spirit for the undertaking, my purpose is to produce in the near future a satisfactory facsimile of the will . . . .

von **Januar** gesetzt worden, zur Unterschrift vorgelegt wurde. Aber das 14. Jahr der Thronbesteigung Jacob's I. fing erst am 24. März an. Hieraus folgt also, daß Shakespeare, welcher am 23. April 1616 gestorben, zur Zeit jenes Ereignisses seit neun Monaten todt war und daß das Testament (publicirt am 22. Juni 1616) sieben Monate vor dem Regierungsdatum, welches zuerst auf dem Entwurf angegeben, publicirt worden ist. Der Entwurf ist am 25. Januar 1616 gemacht, der Verfasser war noch im 13. Jahre Jacob's I., als er *decimo quarto* schrieb; dieses Versehen entspringt augenscheinlich aus dem Irrthum des Verfassers, der annahm, ein neues historisches Jahr bedinge auch den Anfang eines neuen Regierungsjahres. Daß solch ein Versehen von einem Amtsschreiber oder Berufsverfasser begangen wäre, ist undenkbar. Aber der Fall kann noch conciser, die Thatsache der Datumangabe betreffend, gefaßt werden. Das Factum einer solchen Ueberschrift bei dem Entwurf ist Beweis, daß es nicht das Werk eines Fachschreibers ist. Einem Notar wäre es nie eingefallen, den Entwurf überhaupt zu datiren — wäre es selbst ein wirkliches Testament, zur Unterzeichnung und Publicirung vorbereitet, gewesen, so würde er freien Raum für das Datum gelassen und sich gehütet haben, es vor dem Moment der Unterschrift einzufügen. Noch ein Versehen, dessen kein Notar sich schuldig machen könnte, ist in den Clauseln des Testaments, welche sich auf die Versorgung der Tochter des Dichters, Judith, beziehen, zu finden. Nachdem er ihr und ihren Nachkommen die weitere Summe von 150 Pfd. Sterl. vermacht, *if shee or anie issue of her bodie be lyvinge at thend of three yeares next ensueing the daie of the date of this my will,* braucht der Erblasser einige Zeilen weiter, indem er vom **selben** Vermächtniß nach **demselben** Zeitraum von Jahren spricht, die Worte: *she lyving the saied term after my deceas.* Es ist augenscheinlich, daß der Verfasser, wer er auch war, in dem Augenblick das Datum des Testaments mit dem Datum des Todes des Testators identificirte. Auch dies kann kein Versehen eines Notars gewesen sein.

Nachdem die Versehen, die Ausmerzungen, die Einschaltungen, der Beweis der Wiederschreibung des ersten Blattes, die Diction, die Schreibart, der Bau und der ganze allgemeine Charakter über allen Zweifel hinaus beweist, daß das Document statt als Testament selbst gewollt zu sein, nur einen vorläufigen Entwurf, eine Skizzirung für ein solches darstellt, und daß es nicht von einem Notar verfaßt ist, steigt die Frage auf: von wessen Hand ist dieser vorläufige Entwurf? Die Frage beantwortet am sichersten eine zweite Frage: Wer ist gewöhnlich der Verfasser des ersten rohen Entwurfs für das Testament eines gebildeten Mannes *in perfect health and memorie?* Doch sicher gewöhnlich der Mann selbst. Ehe ein solcher seinem Notar aufträgt seinen Wünschen angemessenen, schriftlichen Ausdruck zu geben, ist es ihm natürlich, die Feder in die Hand zu nehmen und das gewollte Testament zu skizziren. Geht solch ein Client ohne solchen Entwurf in der Tasche zu seinem Notar, so wird dieser selbstverständlich sagen: „Vor allen Dingen schreiben Sie auf, was Sie mit Ihrem Besitz zu thun gedenken." Was Notar und Clienten heute zu thun gewohnt sind, war ihnen auch zur Zeit Jacob's I. gewöhnlich.[1]) Der rohe Entwurf für Shakespeare's Testament (welcher zufällig das Testament selbst wurde) ist nicht von einem Notar verfaßt; daß Shakespeare einen rechtsunkundigen Freund darum ersucht haben sollte, wäre unbegreiflich — hieraus ergibt sich, daß Shakespeare ihn selbst gemacht hat. Nichts berechtigt uns, einen andern Gesichtspunkt in der Sache aufzustellen, es sei denn, die Unterschriften oder die Unterschrift des Testators wäre der Schrift des Entwurfs so unähnlich, daß der Augenschein lehrte: Unterschrift und Document können nicht von derselben Hand niedergeschrieben sein.

Aber statt der Handschrift des Entwurfs unähnlich zu sein, bestätigt die Unterschrift die Meinung, daß das Testament ein Holograph ist. Shakespeare unterschrieb jedes der drei Blätter; der verschiedene Charakter der Unterschriften zeigt an, daß das dritte Blatt zuerst und das zweite vor dem ersten unterschrieben ist. Deutlich lesbar in jedem Buchstaben ist die Unterschrift auf dem dritten und letzten Blatt: *By me William Shakspeare;* das zweite a im Namen ist zweifellos deutlich. In der zweiten Unterschrift ist der Zuname „Shakspere" deutlich

---

[1]) **War damals das Schreiben überhaupt so gewöhnlich wie heute?!**
D. R.

in jedem Buchstaben vom Testator geschrieben. Seine Feder kam, nachdem sie das erste *e* gemacht, mit der langen Schleife eines *h* in der oberen Linie in Berührung. Wäre diese Schleife eines *h* dem Schreiber nicht in den Weg gekommen, so würde er vielleicht seinem Zunamen ein zweites *a* in dem ausreichenden Raum zwischen dem ersten *e* und *r* eingefügt haben, doch ist der Name Shakspere auf dem zweiten Blatt so deutlich geschrieben wie auf dem dritten und letzten Shakspeare. Bei der Unterschrift des ersten Blattes, des dritten in der Unterschriftenfolge, ist der Zuname nicht mehr leserlich — aber das unabgekürzte *William* ist klar sichtbar. Im ganzen geben uns diese drei Signaturen 44 Buchstaben — deutliches Nachziehen jedes Buchstabens, im Vergleichen mit den Zügen der Buchstaben in dem Testament und Erwägen jedes wahrscheinlichen Grundes zu Ungunsten dieser Behauptung — lassen mich unbedenklich aussprechen, daß die Unterschriften die Ansicht, das Testament sei ein Holograph, unterstützen. Zweifellos sind zwischen der Handschrift der Signaturen und der des Testaments selbst Verschiedenheiten — aber diese beschränken sich auf solche, die man erwartet, wenn das eine Mal der Mann gesund an seinem Pult sitzt und schreibt und das andre die zittrige Handschrift desselben Mannes ist, da er sterbend krank, gebrochen, von Kissen gestützt war. Die *e's* der Unterschrift differiren von den gut geschleiften *e's* des Testaments, aber bei allen ist die Schleife gewollt, und sicherlich wären alle gut geschleift, hätte der erschöpfte Schreiber die alte Gewalt über seine Feder gehabt. Uebrigens zeigt sich hin und wieder ein nachlässig geschleiftes *e* in dem Testament, welches, da ihm die klare Schleife mangelt, dem *e* in der Unterschrift gleicht und dadurch beweist, daß der Schreiber des Januar in einer Zeit von körperlicher Schwäche und drängender Eile seine *e's* genau so gemacht hätte, wie die *e's* des sterbenden Testators sind. Dieselben Erwägungen gelten in Bezug auf das *y* der dritten Unterschrift (in dem Wort „By“) und den *y* der frühern Schriften. Die sämmtlichen 44 Buchstaben (14 sind verschiedene Buchstaben) bestätigen meine Ansicht von dem Testament, die meisten unterstützen sie in überzeugender Weise. Man kann und wird ja zweifellos einwenden, 44 Buchstaben seien eine geringe Zahl für diese Beweisführung. Aber viel weniger Buchstaben genügen gewöhnlich zur Feststellung von Schriftverschiedenheit in Fällen, in denen kein Versuch der Nachahmung vorliegt. Z. B. zeichnet der erste Zeuge des Testaments mit zehn, der zweite mit elf, der dritte mit zwölf, der vierte mit zwölf und der fünfte mit funfzehn Buchstaben; — die Randnote des registrirenden Schreibers an der Spitze des ersten Blattes enthält vierzehn Buchstaben und die Umschrift „Mr. Shackspere Will, June 16“ enthält deren zweiundzwanzig (die Zahlen einbegriffen) und doch gestattet jede dieser sieben Folgen von Buchstaben den endgültigen Beweis, daß der Schreiber nicht der Verfasser des Testaments war. Greifen wir irgend welche fünf sich folgende Buchstaben von der Umschrift des dritten Blattes in der abscheulichen Hand des Dr. Byrde heraus, so genügt dies, um zu zeigen: er kann das Testament nicht geschrieben haben. Da nun bei den acht Schriftproben des Documents so wenig Buchstaben genügen, um zu beweisen, daß keiner der acht Schreiber das Testament selbst geschrieben hat, so darf dem von den 44 Buchstaben angetretenen Beweis, daß Shakspeare selbst den rohen Entwurf geschrieben, welchen, auch von den Gründen des Schriftbeweises abgesehen, wahrscheinlich niemand anders verfaßt hat, ein hoher Grad von Zuverlässigkeit zugestanden werden. Aber, wird man fragen, wie kam es, daß keiner der Shakspearespecialisten, die das Testament in diesem und dem verflossenen Jahrhundert untersuchten, in Betreff dieses wichtigen Documents auf diesen Gedanken gekommen ist? Die Antwort ist weder weit zu suchen noch schwer zu finden. Obgleich die besten dieser Herren gelehrte und scharfsichtige Kritiker von Shakespeare's Werken und Shakespeare's Biographie waren oder sind und sicherlich ein Document aus Jacobs I. Zeit fast mit derselben Leichtigkeit wie einen im 19. Jahrhundert verfaßten Brief lesen, so war oder ist doch keiner von ihnen ein Expert in alten Handschriften in dem Sinne, wie Mr. Chabot es modernen Handschriften gegenüber ist. Bewundernswerthe Bibliographen auf ihrem Gebiete waren sie, doch nicht in demselben Maße scharfsichtige Paläographen. Und dann, da letztwillige Verfügungen über beträchtliche Vermögen gewöhnlich von Notaren für ihre Clienten abgefaßt werden, so traten diese begabten Gelehrten mit der vorgefaßten Meinung an den

Bericht heran, derselbe sei von einer Berufshand oder wenigstens von einem Geschäftsmanne verfaßt. Endlich traten sie an das Testament mit der, man möchte sagen modernen Idee, daß die Leute zu Shakespeare's Zeiten ihre Zunamen stets auf die gleiche Art buchstabirten. Die Thatsache, daß der Dichter seinen Namen in dem Testament „Shackspeare" buchstabirte, bestätigte sie in ihrer alten Ansicht. Fast ist es überflüssig hervorzuheben, daß das Vorhandensein des auf diese Art geschriebenen Namens in dem Testament die Beweiskraft meiner Schlußfolgerungen nicht umstößt. Als er den nachlässigen Entwurf zu unterschreiben hatte, zeichnete Shakespeare unter das zweite Blatt „Shackspere" und unter das dritte „Shakspeare". Titelblätter und verschiedene seiner Werke, die zu seinen Lebzeiten mit seiner Bewilligung herausgegeben sind, beweisen uns, daß er, indem er seinen Namen, um dem euphonistischen Geschmack der gebildeten Leser und dem Humor der Leute, die es liebten Wortwitze auf Namen zu machen, zu entsprechen, schrieb, noch eine dritte Art hatte, seinen Namen zu buchstabiren. Bei dem Mann, welcher seinen Namen Shakspere, Shakspeare und Shakespeare buchstabirte, kann man sich leicht noch eine vierte Schreibart hinzudenken. Da er seine Feder in Stratford-on-Avon führte, wo sein Name gewöhnlich „Shack sper" ausgesprochen wurde, so hat es nichts Staunenswerthes, daß der Dichter ein *c* in die erste Silbe fügte, als er den rohen Entwurf für einen letzten Willen machte, welcher schließlich zu seinem holographischen Testament wurde.

V. Einleitung zu: Frances Anne Kemble, Notes upon Some of Shakespeare's Plays.

Ueber die Bühne.

Die Begriffe „dramatisch" und „theatralisch" werden in England oft von Leuten mit einander verwechselt, welche weder theatralisch noch dramatisch veranlagt sind und von diesen Dingen reden, als ob dieselben identisch wären, anstatt zu sagen, wie es wirklich der Fall ist, daß sie einander ganz unähnlich, ja fast entgegengesetzt sind.

Das Dramatische in der menschlichen Natur ist das schnell erregte, leidenschaftliche, gemüthvolle Element unseres Charakters und nach dem Instinkt, mit dem es nahe verwandt ist, sein einfachster Bestandtheil; es hat nichts zu thun — abgesehen von der Erregtheit und der Befriedigung des Augenblicks — mit seiner theatralischen Wiedergabe und Nachahmung. Das Dramatische ist das Reale, das Theatralische nur sein Spiegelbild.

Nationen sowohl wie Individuen, bei denen das dramatische Temperament stark überwiegt, zeichnen sich durch lebhaftes und natürlich-einfaches Wesen aus, das sich in Kraft und Aufrichtigkeit des Gefühls äußert, aber immer unbewußt bleibt, was beim theatralischen Temperament nie der Fall ist.

Kinder sind stets dramatisch, aber nur dann theatralisch, wenn sie merken, daß sie der Gegenstand bewundernder Aufmerksamkeit sind; in diesem Fall entwickelt sich die Anmaßung und Verstellung des „Spiels" in ihnen, was einen ebenso komischen wie traurigen Anblick gewährt.

Die Italiener, Nation wie Individuen, sind dramatisch veranlagt; die Franzosen theatralisch. Wir Engländer von heute sind weder das eine, noch das andere, wiewohl die Thatsache, daß wir die herrlichste dramatische Literatur der Welt besitzen, beweist, wie tief einst unser Nationalcharakter mit Elementen durchtränkt war, die jetzt so verborgen liegen, daß sie fast gar nicht mehr zu bemerken sind. Andrerseits sind unsere amerikanischen Nachkommen als Nation gar nicht dramatisch; sie haben eine bedeutende Neigung zum Theatralischen, da sie wie die alten Athener sich an Processionen, Rednerturnieren, Demonstrationen, Feierlichkeiten, Declarationen und ähnlichen öffentlichen und privaten Schaustellungen ergötzen, welche dem englischen Geschmack und Gefühl entschieden widerstreben würden. Dieser theatralischen Neigung und der krankhaften Sucht nach Aufregung, die damit zusammenhängt, schreibe ich die Thatsache zu, daß

die Amerikaner mit dem französischen Charakter zu sympathisieren im Stande sind, was wir nicht können.

Die Vereinigung der Fähigkeit, Leidenschaften und Gemüthsbewegungen darzustellen, mit der, dieselben nachzuempfinden und zu verstehen, d. h. die Vereinigung des theatralischen Talentes mit dem dramatischen Temperament, macht den guten Schauspieler, ihre Vereinigung in dem denkbar höchsten Maße den großen.

Bei manchen Menschen findet sich ein ganz eigenes Gefühl, ein ganz besonderes Verständniß für den Bühneneffekt; die Ausbildung dieses Gefühls ist das, was die Schauspieler das Studium ihres Berufs nennen, und die Ingredienzien, welche theatralisch mundgerecht machen sollen, was eigentlich dramatisch ist, bilden die Kunstgriffe ihres Handwerks und den Schlüssel ihres Geheimnisses in mehr als einer Beziehung. Und dies, des Schauspielers „Geschäft“, verstößt manchmal durchaus gegen das dramatische Temperament, welches ja doch unbedingt die Grundlage bildet.

Jeder Tag vermindert die Häufigkeit des Vorkommens dieser specifischen Verbindung in England, denn das dramatische Temperament, das schon immer bei uns selten war, wird es immer mehr unter den ungünstigen Einflüssen unserer gesellschaftlichen Zustände, welche eine unverhohlene Abneigung gegen jede zur Schau getragene Gemüthsbewegung, und cynische Zweifel an ihrer Echtheit hervorrufen; dadurch wird nothwendiger Weise erst die Aeußerung, sodann aber die Existenz des dramatischen Gefühls selbst unterdrückt. Andrerseits aber sind auch die höhere Bildung und der geläutertere Geschmack der Existenz des echten theatralischen Geistes ungünstig, und viele englische Schauspieler gehören heutzutage eigentlich zum Publikum, da sie wie dieses nur kritisch denken, und nicht zu ihrem Berufe, da sie thatsächlich aufgehört haben, zu wissen, worin die Quintessenz desselben besteht. Sie haben zum größten Theil sowohl das dramatische, erregungsfähige Temperament als auch die bloße Kenntniß der scenischen Effecte verloren, und unsere Bühne wird und muß — wenn überhaupt — durch mehr naive und weniger blasirte Elemente sich verjüngen. Die Stücke, welche man in den letzten Jahren in unseren Theatern vorgeführt hat, legen ein trauriges Zeugniß dafür ab. Wir haben in ihnen Archäologie, Ethnologie, Geschichte, Geographie, Botanik (man geht sogar so weit, die dänischen Feldblumen zu bestimmen, welche Ophelia in ihren armen wahnsinnigen Händen hält), kurz alles Mögliche, nur keine Schauspielkunst, welche, wie esscheint, bei uns keinen Boden mehr findet.

Wenn Mrs. Siddons mit der Brille und der altfränkischen Haube Macbeth oder König Johann vorlas, war es eine der vollendetsten dramatischen Leistungen, die man sich denken konnte, mit einer möglichst geringen Beimischung theatralischer Momente; die Aufführung von The Duke's Motto dagegen mit allen möglichen scenischen und decorativen Hilfsmitteln ist eine gediegene, interessante theatralische Schaustellung mit kaum einer Spur von dem, was wirklich dramatisch ist.

Garrick war, glaube ich, der vorzüglichste Schauspieler, den unsere Bühne hervorgebracht hat, und den besten Darstellern tragischer sowohl wie komischer Rollen ebenbürtig an die Seite zu stellen. Aber während sein dramatisches Gefühl ihn in den Stand setzte, die Hauptcharaktere in den schönsten Stücken Shakespeare's mit außerordentlichem Feuer darzustellen, verleitete ihn sein theatralischer Geschmack dazu, die Meisterwerke, deren berufenster Interpret er war, zu corrigiren und zu verstümmeln, nur um jene besonderen Effecte hervorzubringen oder zu erhöhen, welche die Haupt-Anziehungskraft jeder theatralischen Aufführung bilden.

Mrs. Siddons konnte nicht für eine gewandte Schauspielerin gelten. Es lag nicht in ihrer Natur. Ihr Geist, ihr Mienenspiel, ihre Geberden hatten keine echte Beweglichkeit und ihre dramatische Veranlagung war in dieser Beziehung geringer als die Garrick's. Aber von einer Familie von achtundzwanzig Personen, welche alle die Bühnenlaufbahn einschlugen, besaß sie allein in hervorragender Weise die Eigenschaften, welche eine große darstellende Künstlerin (im besten Sinne des Wortes) ausmachen.

Ein anderes Mitglied dieser Familie, eine Ausländerin von Geburt und von

lebhaftem dramatischem Temperament, besaß in so geringem Grade die Fähigkeit der scenischen Darstellung, daß es nur sehr wenige Rollen gab, in welchen sie mit Erfolg auftreten konnte, und obwohl einige von diesen dramatischen „Schöpfungen" von außerordentlicher Kraft und Originalität waren, erreichte sie doch nie den Gipfel der Vollendung in ihrem Berufe und konnte auch nicht in irgend einem Sinn auf den Namen einer großen theatralischen Künstlerin Anspruch machen. Das war meine Mutter. Ich glaube, kein Mitglied dieser großen Schauspielerfamilie besaß in demselben Maße wie sie natürliches dramatisches Temperament. Richtige Betonung, guter Accent und ungekünsteltes Pathos waren ihr so zur zweiten Natur geworden, daß schon ihre gewöhnliche Redeweise klang, als hörte man ein Theaterstück (und wie viel besser noch als einige, die wir heute hören!). In dem Shakespeare meines Vaters und in dem Shakespeare und Milton von Mrs. Siddons war jedes emphatische Wort unterstrichen und accentuiert, damit sie nicht die richtige Betonung beim Sprechen der Zeilen vergäßen. Meine Mutter dagegen hätte solchen Notizen eben so wenig bedurft, wie etwa einer Laterne, um am hellen Tage auszugehen.

Ihr kritischer Sinn war unvergleichlich scharf ausgebildet, und obwohl die Aufrichtigkeit ihres Charakters ihre Bemerkungen oft mehr schneidig als annehmbar machte, waren sie doch unschätzbar wegen ihres richtigen Taktes, der sie instinktiv alles das zurückweisen ließ, was gegen Natur und Kunst verstieß.

Ich weiß nicht, ob man mich für competent hält, in dieser Angelegenheit über mich selbst zu urtheilen; doch ich glaube, ich bin es. Von meinem Vater erbte ich die Abstammung von zwei Generationen von Bühnenkünstlern, von meiner Mutter ihr lebhaftes und bewegliches Temperament; und obwohl die Bühne durch den Zwang der Umstände meine Laufbahn wurde, stieß sie mich theils wegen meines Charakters, theils wegen meiner Erziehung so zurück, daß ich keinen Erfolg erzielte, der zu meinen Aussichten und Chancen im Verhältniß gestanden hätte. Ich glaube, ich enttäuschte sowohl Die, welche dachten, ich hätte das Talent meiner Familie geerbt, als auch Die, welche es nicht dachten, und zog mir gegen das Ende meiner Bühnenlaufbahn das strenge Urtheil eines der hervorragendsten Künstler unserer Tage zu, daß ich „die einfachsten Elemente meines Berufs nicht kenne".

Bei meinen Eltern habe ich häufig Gelegenheit gehabt, den deutlichen Gegensatz zu beobachten zwischen der schnellen, intuitiven Auffassung eines dramatisch beanlagten Gemüthes und dem mühsamen Processe logischen Denkens; durch diesen letzteren wurde wohl in einem gegebenen Falle dasselbe Resultat bei einer ganz verschiedenen Charakteranlage (der meines Vaters) erreicht, aber doch immer erst nach vielem Zweifeln und Schwanken, eben wegen jener Anwendung analytischer Schlüsse. Der langsame Denkprocess hätte mit der Zeit wohl in allen solchen Fällen ein richtiges Ergebniß geliefert; aber der dramatische Instinct, dem eine glückliche Gemüthsbeschaffenheit zu Hilfe kam, irrte sich nie; und das brachte mich zu der Ueberzeugung, daß man mit Unrecht erwartet, gute Schauspieler müßten nothwendigerweise auch gediegene Commentatoren der Rollen sein, welche sie darstellen; eher wird man das Gegentheil finden.

Ich hoffe sicher, man wird den gebührenden Respect von der von uns gegangenen Größe nicht vermissen, wenn ich sage, daß Mrs. Siddons' Analyse der Rolle der „Lady Macbeth" allein in ihrer Darstellung bestand, von deren Vorzüglichkeit der Essay, den sie über diesen Charakter hinterlassen hat, nicht die leiseste Vorstellung giebt. Wenn die große Schauspielerin die logische Fähigkeit besessen hätte, eine philosophische Analyse einer der herrlichen poetischen Schöpfungen, die sie so wundervoll verkörperte, zu schreiben, so würde sie sicherlich nicht im Stande gewesen sein, sie so zu verkörpern, wie sie es that. Denn wem ist Alles geworden? wem sind jemals in so überreichem Maße körperliche und geistige Talente in schönster Harmonie für den Lebensberuf mitgegeben?

Das dramatische Temperament beruht, wie wir sahen, in einer Auffassungsgabe, die schneller ist als der secierende Process kritischer Analyse; und wenn dies Temperament kräftig entwickelt und überhaupt der ganze Charakter glücklich beanlagt ist, wie es bei Mrs. Siddons der Fall war, so kommt der Instinct eher als die Reflection zum Ziel. Und die Individuen, welche diese besondere Gabe besitzen, werden schwerlich damit die Qualification zum Philosophen und

Metaphysiker vereinigen. Der beste Beweis dafür ist Mrs. Siddons selbst, deren Darstellungen im besten Sinne des Wortes vorzüglich waren, während die beiden Abhandlungen, welche sie über die Charaktere der „Queen Constance" und „Lady Macbeth", zwei ihrer besten Rollen, hinterlassen hat, schwach und oberflächlich sind. Kean, welcher mehr als alle anderen Schauspieler, die ich gesehen, echte tragische Inspiration besaß, würde schwerlich, glaube ich, einen ausreichenden Grund für diesen oder jenen seiner großen Erfolge haben anführen können. Von Mlle. Rachel, deren Darstellungen mir wie vollendete Meisterwerke vorkamen, habe ich gehört, und zwar von Jemand, der sie genau kannte, daß ihre geistige Vorbereitung auf das Spiel sich nur auf den rein mechanischen Theil ihres Berufs beschränken; und Pasta, der große lyrische Tragöde, von dem Mrs. Siddons, wie sie sagte, noch hätte lernen können, antwortete auf die Bemerkung: „Vous avez dû beaucoup étudier l'antique": „Je l'ai beaucoup senti". Die analysierende Reflection hat wenig zu thun mit dem Spiel selber und ist eben so weit vom Dramatischen wie vom Theatralischen entfernt.

Eine Anomalie, die oft meine Aufmerksamkeit erregt und meine Gedanken beschäftigt hat, liegt in dem, was wir dramatische Kunst nennen, da diese, welche ja den Beruf und das specifische Talent so vieler meiner Verwandten und das alleinige Studium meines eigenen Lebens bildet, Elemente in sich vereinigt, welche meiner Natur zusagen und ihr zu gleicher Zeit so antipathisch sind.

Der ursprüngliche Process der dramatischen Kunst, d. h. die Auffassung des darzustellenden Characters, ist weiter nichts wie das Verständniß der Schöpfungen eines andern Geistes; und ihr mechanischer Theil, d. h. die Darstellung des so aufgefaßten Characters, hat nichts zu thun mit dem inneren poetischen oder dramatischen Werth der Dichtung, sondern nur mit der Wahrheit und Kraft der Empfindung des Schauspielers. So ist der Character der Lady Macbeth immer schauerlich-erhaben und poetisch, gleichviel ob er von einer so hervorragenden Künstlerin wie Mrs. Siddons in würdiger, oder von der unbedeutendsten und unwissendsten Heldin irgend einer Provinzialbühne in unwürdiger Weise dargestellt wird.

Diese selbe dramatische Kunst hat weder Regeln noch Principien, weder unentbehrliche Elemente noch allgemeine Grundgesetze; sie basirt nicht auf der positiven Wissenschaft, wie die Musik, die Malerei, die Skulptur und die Architektur; und sie unterscheidet sich von ihnen allen dadurch, daß schon eine bloße Spur von Originalität nach der allgemeinen Annahme ihr Hauptverdienst bildet. Und doch verlangt

„Die jüngere der Schwesterkünste,
„In der sich eint der andern Reiz",

bei ihren Jüngern die Einbildungskraft des Dichters, das Ohr des Musikers, das Auge des Malers und Bildhauers und, noch darüber hinaus, eine ihr eigenthümliche Fähigkeit, in so fern, als der Schauspieler seine Auffassung in der eignen Person verkörpern muß. Die eigene Stimme ist sein kundig gehandhabtes Instrument, das Gesicht die Leinwand, auf der er den wechselnden Ausdruck seiner Leidenschaft abbildet; seine eigene Gestalt der Thon, aus welchem er die Bilder von Schönheit und Majestät formt, die seine Seele füllen. Und während der Maler und der Bildhauer von allen möglichen Stellungen und Arten des Ausdrucks diejenige auswählen können, welche für die Wirkung, die sie erreichen und fixieren wollen, die günstigste ist, und sie so für immer fixiert lassen können, muß der Schauspieler für bestimmte Zeit in einer Sphäre von Dichtung und Leidenschaft leben und während der ganzen Dauer des Spiels jene ideale Anmuth und Würde bewahren, von der die Leinwand und der Marmor nur ein stummes und bewegungsloses Bild geben. Und doch ist es eine Kunst, die kein Studium erfordert, das dieser Bezeichnung würdig wäre; sie schafft nichts, sie verewigt nichts. Ihre Jünger, deren persönliche Eigenschaften ihr halbes Verdienst ausmachen, erhalten mit Recht den Lohn persönlicher Bewunderung; zeitgenössische Popularität wird Denen zu Theil, deren Arbeit in der Erregung augenblicklicher Rührung besteht. Ihre beharrlichsten und erfolgreichsten Anstrengungen können für eine nur geringe Anzahl von Jahren dem Geschmack und dem Zerstreuungstrieb des theaterbesuchenden Publikums ihrer eigenen Zeit zu gute kommen; sie werden

richtigerweise dadurch belohnt, daß man sie mit Lob und Beifall überschüttet, aber hieran schließt sich nicht die Freude an ihren eigenen Schöpfungen, der Ruhm geduldiger, ausdauernder Arbeit und die Liebe und Verehrung der dankbaren Nachwelt.

VI. Eine Parallele zu Henry IV. First Part. Act III. Sc. 3.

Es möchte nicht überflüssig erscheinen, zu folgender Stelle des oben angeführten Stückes eine Parallele mitzutheilen.

Hostess: *So he doth you, my lord; and said this other day you ought him a thousand pound.*
Prince: *Sirrah, do I owe you a thousand pound?*
Falstaff: *A thousand pound, Hal! a million: thy love is worth a million; thou owest me thy love.*

Zu diesem Falstaff'schen Witze findet sich ein in der Pointe übereinstimmendes Analogon in einer Erzählung von Jörg Wickram's Rollwagenbüchlein (herausgegeben und mit Erläuterungen versehen von Heinrich Kurz. Leipzig 1865.) In dieser Ausgabe lautet Nro. VIII wie folgt:

Von brüderlicher treüw.

Zv Bern haben gewont zwen gůt freünd mit nammen Mathias Apiarius der ein vnd Hans Ypocras der ander. Der Ypocras was dem Apiario schuldig etwas gelt. Nun auff ein zeit schickt der Apiarius sein Fraw zum Ypocras, von jm gelt zeforderen. Der Ypocras gibt jr die Antwort: „Euwer mann ist mir auch schuldig.“ Sy spricht: „Was ist er dir schuldig?“ (dann sy hat gůt wüssen, daß es alles verrechnet was vnd jrem mann bei der Rechnung schuldig was bliben.) Antwortet der schuldner: „Er weißts wol!“ Also schied das weib zornigklich von jm vnd klagets jrem mann, Welcher, sobald er das hort, gieng in eînem zorn eylentz selbs zů jm vnd spricht: „Wie darffst dus reden, daß ich dir schuldig sye?“ Antwortet der Ypocras: „Du bist mir schuldig.“ Yener herwider: „Du sparst die warheit; ich bin dir nichts schuldig.“ Vnd triben solche zanckwort so lang, biß daß der Apiarius gar in zorn bewegt ward, daß der schuldner besorgt, es möcht zů streichen geradten; spricht mit lachendem Mund: „Du bist mir brüderliche lieb vnd treüw schuldig.“ Von deßwegen der Apiarius, wiewol er seer erzürnt war, ward lachen, vnd vertrůgen sich zeletst gütigklich.

Vorstehende Erzählung, wie Falstaffs Witz bei Shakespeare, geht höchst wahrscheinlich auf einen patristischen Schriftsteller des Mittelalters, etwa auf John Bromyard's *Summa praedicantium* (2. Ausg. 1485) zurück und zwar derart, daß sie aus diesem oder einem ähnlichen Erbauungsbuche etwa in eines der englischen *Jest-books* und dadurch zur Kenntniß Shakespeare's kam, gleichzeitig aber, entweder direct oder durch das Medium der mündlichen Ueberlieferung den Verfassern deutscher Schwankbücher bekannt wurde.*) Dr. H. U.

*) Die Hinweisung wäre dankenswerth und interessant, selbst wenn man fände, daß die angeführte Aeußerung Falstaffs zu den so naheliegenden gehöre, die immer „neu und original“ geschaffen werden, ohne daß man für sie der Anlehnung an eine Quelle bedürfte. D. R.

VII. Shakespeare in Holland.

Unser Mitglied Prof. L. A. J. Burgersdijk in Deventer, dessen wiederholt in den Blättern des Jahrbuchs als eines Mannes Erwähnung gethan ist, der das große Verdienst hat, seinen Landsleuten den Shakespeare im Buche wie auf der Bühne in mustergültiger Form zum Eigenthum zu geben, hat bis jetzt schon folgende Stücke in seiner Bühnenbearbeitung aufführen lassen können: Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Hamlet, Macbeth, Widerspenstige, Viel Lärm, Richard III. und Sommernachtstraum.

Seine Shakspeare-Uebersetzung soll demnächst auf Subscription erscheinen; zu diesem Zwecke liegen bereits zwei Drittel des gesammten Stoffes druckfertig vor.

VIII. The Birmingham Free Library.

Im Januar 1879 brannte in Birmingham die öffentliche und die Shakespeare-Bibliothek ab; es wurden fast 50,000 Bände zerstört. — Am 1. Juni 1882 wurde die in großartigerem Maßstabe erbaute neue Bibliothek — wiederum mit einem Bestande von 50,000 Bänden eröffnet. Auch die Shakespeare-Bibliothek ist aus der Asche erstanden, und glänzender eingerichtet als früher. — Das ist Kraft und Gemeinsinn! — Wir wünschen den Brüdern jenseit des Canals Glück zu dieser That!

IX. Eine Aufführung des Othello in Lissabon.

Nach dem Bericht der illustrirten Zeitschrift: O Occidente vom 11. und 21. Dezember 1882.

Die Nummern 143 und 144 der glänzend ausgestatteten, in Lissabon erscheinenden illustrirten Zeitschrift O Occidente (Revista illustrada de Portugal e do Estrangeiro) bringen die ausführliche Beschreibung der ersten würdigen Shakespeare-Darstellung in Portugal. Das portugiesische Publicum kannte bis dahin Shakespeare nur aus den unvollkommenen Aufführungen ausländischer Truppen. Lissabon, Porto und Coimbra hatten einige Versuche gemacht, den Othello darzustellen, aber alle waren daran gescheitert, daß nur die Hauptrolle einem gediegenen, denkenden Schauspieler anvertraut worden war, während die Nebenrollen ganz vernachlässigt wurden. Da machte es sich der rühmlichst bekannte Schauspieler Brazão vom Theater D. Maria II zu Lissabon zur Aufgabe, dasselbe Stück — Othello — in Portugal zu Ehren zu bringen. Zwei Jahre seines Lebens widmete er der Vorbereitung und reiste selbst nach England, um durch eigene Anschauung die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der modernen englischen Theaterschule kennen zu lernen. Durch seine begeisterten Mittheilungen über das Resultat seiner Studien wußte er allen Betheiligten die gleiche Energie und denselben Feuereifer einzuflößen, und als die Tragödie endlich nach zweijähriger Arbeit aufgeführt werden konnte, war die Darstellung eine in jeder Beziehung so vorzügliche, daß sie dem Dichter, wie der Berichterstatter schreibt, „das Bürgerrecht in Portugal erwarb.“ Der Erfolg war um so erfreulicher, als das Publicum dem Unternehmen nur wenig Sympathie entgegenbrachte. Aber vom ersten bis zum letzten Schauspieler, vom Regisseur an bis zum Decorationsmaler und Kostümier legte Jeder, wie der warmfühlende Augenzeuge es ausdrückt, „einen Theil seiner Seele“ in die Leistung, und die Wirkung war epochemachend in Portugal. Schon in dem ersten Acte besiegten die beiden Hauptdarsteller, Brazão — Othello — und João Rosa — Iago — (letzterer besonders durch seine berühmte Rede: Thu' nur Geld in deinen Beutel) die kühle Haltung des Publicums, und waren die Ovationen desselben schließlich derartig, wie sie nur der Südländer begreifen und ausführen kann. Keine Feinheit der Charaktere war den Darstellern entgangen, und Dank der vortrefflichen Uebersetzung von José Antonio de Freitas konnten sie auch von den Zuhörern gewürdigt werden. Selbst „die gewöhnliche Gleichgültigkeit des Staatsministeriums solchen Kunstleistungen gegenüber“ verwandelte sich in Anerkennung; der Staatsminister[1]) dankte dem Theater in einem officiellen Schreiben für die „denkwürdige Aufführung dieses dramatischen Meisterwerkes.“

---

[1]) Der Grund dieser officiellen Theilnahme ist wohl in dem Interesse zu suchen, das der König von Portugal dem englischen Dichter durch seine eigene Uebersetzung des Hamlet bewiesen hat (s. Shakespeare-Jahrbuch).

Der Berichterstatter — Spectator unterzeichnet — zeigt sich als ein genauer Kenner des Shakespeare-Theaters; keiner der bedeutenden Darsteller Shakespearescher Dramen aller Zeiten und Länder ist seiner Aufmerksamkeit entgangen. Ohne Rückhalt gesteht er ein, daß Portugal bis jetzt in dieser Hinsicht hinter allen anderen Ländern zurückgestanden hätte. Um so freudiger begrüßt er daher dieses Werk Brazãos, das den „Bann" aufheben wird, der in Portugal auf allen Darstellungen größerer Dramatiker lag. Das Publikum kannte nur fade Intriguen- und Cocottenstücke, jetzt wird es eingeführt werden in die Schilderungen der tiefsten menschlichen Leidenschaften, in deren Verständniß und Wiedergabe Shakespeare der Meister ist und bleiben wird.

Die Redaction hatte den Bericht, der drei Spalten der Zeitschrift einnimmt, mit Illustrationen versehen lassen. Das erste Blatt stellt das Gespräch Othellos und Iagos sowie die Gerichtssitzung des 1. Actes, den Kampf auf Cypern im 2. und die Ermordung Desdemonas im 5. Acte dar. Dieselbe Nr. (143) bringt auch die Porträts der beiden Hauptschauspieler, den Charakterkopf des Herrn Brazão und die feingeschnittenen Züge des Herrn J. Rosa.

B. v. d. Lage.

X. Annual Dinner of the Shakespeare Society in Philadelphia.

Eine jährlich wiederkehrende, und jetzt schon ihren dreißigsten Jahrgang feiernde Publication ist die Tischkarte zu dem oben angeführten Diner.

Die Gesellschaft arbeitet in jedem Winter in ihren Sitzungen ein Shakespeare'sches Stück durch, und läßt dann bei ihrer Feier des 24. Aprils jeden Schritt in der Entwicklung des Festmahles, vom feierlichen Beginne an bis endlich zum unsichern Heimgange, mit einem treffenden Worte aus dem Stücke illustrirt sein, dem ihre Winterarbeit gewidmet war. — Die vorliegende Tischkarte behandelt den Othello, und die Wahl der Citate ist durchweg eine sehr geschickte und anmuthige. — Am scherzhaftesten ist das Ende des Festes, das Weggehen, geschildert. (Die Zählung bei den Citaten ist nach der Globe Ed.):

Iago: . . . . die Nacht geht hin. IV, 2. 249.
Iago: Beim Kreuz! Der Morgen graut,
Vergnügen und Geschäft verkürzt die Zeit. II, 3. 384.
Des.: Was redest du so matt? Ist dir nicht wohl? III, 3. 282.
Cassio: Mir ist nicht wohl zu Muthe. III, 3. 32.
Cassio: Ihr müßt nicht glauben, meine Herren, daß ich betrunken sei. II, 3. 117.
Mon.: Geht, ihr seid trunken. II, 3. 155.
Narr: . . . macht keinen Lärm mehr. III, 1. 13.
Bianca: Ich bitt' dich, bring' mich etwas auf den Weg. III, 4. 197.
Oth.: O nein, entschuldigt; gehen wird mir gut thun. IV, 3. 2.
Cassio: — Dies ist meine rechte Hand — dies meine linke Hand — II, 3. 118.
Cassio. . . . . ich stehe noch ziemlich gut, und spreche noch ziemlich gut . . . II, 3. 121.
Iago: O, eine Sänfte,
Ihn sacht davon zu tragen. V, 1. 84.
Oth.: Sagt mir, wer diesen Unfug angestiftet;
Und wer erwiesnermaßen schuldig ist . . . II, 3. 209.
Cassio: Ich besinne mich auf einen Haufen Dinge, aber auf nichts deutlich . . . II, 3. 290.
Iago: Die Stadt wird wach . . . II, 3. 162.
Iago: Lebt wohl! denn ich muß fort. I, 1. 146.

XI. The Subjection of Hamlet.

Im letzten Augenblicke trifft noch ein Buch ein, welches eine Besprechung verdient. Die Bogen aber, in welchen sich die literarische Uebersicht befindet, sind bereits gedruckt, und so muß der Besprechung des betreffenden Werkes ein Raum unter den Miscellen gegeben werden.

Leighton, William. The Subjection of Hamlet. An Essay toward an Explanation of the Motives of Thought and Action of Shakespeare's Prince of Denmark. With an Introduction by Joseph Crosby. — Philadelphia 1882.

„An Essay." Also ein Versuch. Glücklicherweise nur ein Versuch! Wenn er dem Autor gelungen wäre, hätten wir den Gegenstand jahrelanger Liebe zu Grabe tragen müssen, denn Hamlet wäre uns gestorben. Hamlet sagt: „Was ist ihm Hecuba?" So könnten wir sagen: „Was würde uns ein wahnsinniger, ein schon beim Beginne des Stückes mit Wahnsinn behafteter Hamlet sein?! Und den möchte uns der Autor geben!! — „Dazu also" — dürfte Shakespeare sagen — „habe ich das wärmste Herzblut meines poetischen Empfindens in dieses Werk gelegt, damit die Vampyre der geistreichen ästhetischen Kritik es ihm aussaugen, bis sie einen seelenlosen Organismus da zurücklassen, wo ich das volle, fluthende Leben schuf? Doch — es sei ihnen verziehen! Sie spiegeln sich im Hamlet, und der Wahnsinn, den sie in ihm zu finden glauben, ist nur ein Reflexbild." —

Glücklicherweise gelangt der Autor, wenn wir die äußere Zuthat einiger falschen Ausdrücke und Schlüsse auf richtige Form und richtiges Maß zurückführen, gerade zu dem seinem vorgesteckten Ziele entgegengesetzten Punkt: er beweist in der That die Richtigkeit von Goethe's Ausspruch. Eine Seele, die zu schwach ist, um die ihr gestellte Aufgabe zu tragen und auszuführen, nennt unser Autor toll — das muß Einem nur gesagt werden, dann versteht man sich ganz leicht.

Ich führe einige Stellen an, die es beweisen sollen, daß der Autor — wenngleich ohne es zu wissen und zu wollen — ein Goethe-Vertheidiger ist:

pag. 23. *A heart and hand incapable, through fear, tenderness, or repugnance to violence, of carrying into execution the intents of the mind, constitute the conditions which are understood as lack of nerve.* . . . .

. . . .

A mind that cannot hold to one intent.

Siehe die Durchführung dieser Gedanken bis pag. 27 incl.

Auf pag. 28 sagt unser Autor das Wort selbst, welches als Antwort auf seinen ganzen Essay genügt:

Simple melancholia, without delusion, is classed among the forms of insanity.

Also! Melancholie! — e basta! — Wenn Sie Hamlet für wahnsinnig erklären, haben Sie die Verpflichtung, für 80 Procent der Menschenrace Irrenhäuser zu bauen, denn wir sind größtentheils verrückter, als Sie den Hamlet machen wollen.

Die Beschreibung von Hamlets geistigem Zustande auf pag. 29, 30 ist so vorzüglich, daß kein Vertheidiger von Goethe's Ansicht sie besser schreiben könnte, und wir haben daher unserm Autor dafür einen ganz speciellen Dank zu zollen.

Einen anderen hübschen Beleg für diese Richtung finden wir pag. 38:

the prince is following a habit which has become a disease of his mind: that of having his thoughts captured by whoever speaks to him, or by the last exciting circumstance, to the exclusion or confusion of all the previous determinations of his will.

Im Uebrigen wimmelt das Buch von Beweisen für die Thatsache, daß den Autor bei dieser Arbeit sein poetisches Empfinden, sein Verstehen des Dichters und seine Kenntniß der Quelle in Stich gelassen haben, wofür wir allerdings ein im Buche citirtes Wort des Aristoteles als Entschuldigung wiederholen können: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae.*

Ich empfehle als Beleg für diesen vielleicht etwas hart klingenden Ausspruch den Excurs auf pag. 31—33 über Warburtons „aside" und vor allen Dingen den unsterblichen Gedanken:

. . . this is a new presentation of the guilty knowledge in the king's breast, that the sunlight of festivities of marriage with his brother's widow is unbecoming to him, to the queen, to Hamlet, to the 'majesty of buried Denmark,' — even if he loses the reproach of the final pun, —

'too much i' the son'.

Es sei mir gestattet, auch ferner meiner Gewohnheit zu folgen und den Autor selbst als Vertheidiger meiner Ansicht sprechen zu lassen:

pag. 20. *Our chiefest courtier, cousin and our son.*
The king's pronoun, 'our' plainly indicates his nephew's absolute subjection.

pag. 36. *He wishes he were dead, that suicide were not contrary to God's ordinance, — common wishes of madmen —*

Seit wann ist das ein Wunsch der Tollen? Im Gegentheil! Die meisten von ihnen leben gern! Hamlets Excurs über das Trinken characterisirt unser Autor wie folgt:

pag. 38. *The prince becomes, in accordance with his usual habit, deeply interested in the theme which these sounds suggest, and dismisses for the time all thought of the ghost he has come to interview.*

Ist denn dem Verfasser nicht klar, wie fein empfunden gerade dieses Vielreden ist? Hat er es nie an sich selbst erfahren, daß man im Augenblicke großer Erwartung, in der Zeit „der Stille, die dem Sturm vorangeht," an der Stelle des „todten Punktes", der erst überwunden werden muß, in nervöser Erregung sich zerstreuen will, und — ohne gerade streng bei der Sache zu sein, von allem Möglichen spricht?

Was die Erscheinung des Geistes betrifft, so citire ich wörtlich:

pag. 40. *The appearance, to several persons, of the ghost of the dead king is a circumstance so extraordinary as to excite the suspicion that Shakespeare was led into a fault by too close adherence to that early play of Hamlet, which has already been mentioned. He was probably tempted to this by the inducements which existed to use an objective ghost. The tone of solemn terror it imparts, the popularity of genuine ghost stories, the interest sure to come with its introduction, the scenic effect, — these are undoubtedly valuable to a play; and hence were held in proper estimation by so skilful a playwright as Shakespeare. But in no other case has he yielded to this temptation; elsewhere his ghosts are subjective, dreams or hallucinations; the later appearance of the ghost in this play being of such character. Hence we may believe the fault of an objective ghost was not originally Shakespeare's. It might have been a favorite feature of the drama he revised, — a feature much cried up by the unreflecting crowds that thronged the play-house, gaped with many a preternatural thrill at the unearthly visitant, and drank in with eager curiosity its horrors. Shakespeare's own more cultivated judgment may have been overruled by the urgency of literary or theatrical friends, or play-house partners, who probably declared that it would never do to give up the ghost. So a genuine ghost appears, though the author of this rifacimento of the old play must have felt that such popular feature was an aesthetic fault, yet a fault he dared not remove lest his play be 'damned' by an arbitrary public that demanded its taste for the supernatural should be gratified by a veritable ghost. It will be noticed that, while others see it, its unfoldings are for Hamlet only: he is the especial mind upon which it is to act, — the mirror in which we more truly behold and measure it than we can by its objective reality. As a thing, the ghost is absurd and contemptible; we know it to be a fraud, and feel that it is only fit to create a smile of derision; but, in its effect on Hamlet, this obvious impostor becomes at once clothed with dignity and majesty; it is a true element of tragic force, and we lose sight of its impossibility and absurdity. In the phenomena its appearance creates in Hamlet, its objectivity is dissolved and forgotten. In management of effects, Shakespeare has atoned as much as possible for his fault of the ghost, and concealed its absurdity by his wonderful art. If this shadow of 'buried Denmark' had appeared to Hamlet only, all its effects would have been legitimate; but we would have understood that the story of the murder of the elder Hamlet, as related by the spectre, grew out of suspicions that were active in the bosom of his son; and that the latter's melancholy imaginings, disturbed brain, and unsettled fancies had summoned up this hallucination. But the fact that others see what Hamlet sees makes the ghost a veritable thing; and yet ghosts were not believed in by sensible, cultivated minds in Shakespeare's day. Hence, to build a serious, impressive play, a creation of power and beauty, on such an impossible thing as a ghost, is a conspicuous fault, and one that cannot have*

been an original thought of Shakespeare's, but must have come from the playwright who first dramatized the story. Shakespeare's play continually appeals to us with the force of positive truths, therefore, it should have had a more secure foundation than the story of an objective ghost.

Alles Uebrige mag für (oder richtiger gegen) sich selbst sprechen, aber ein thatsächlicher Irrthum muß urgirt werden; bei den Worten: *elsewhere his ghosts are subjective, dreams or hallucinations* hat der Autor wohl Macbeth's Hexen vergessen, die vou diesem und von Banquo gesehen werden.

pag. 43. Auch eine Erklärung, warum Hamlet toll sein muss; sein Erscheinen Ophelien gegenüber:

Conscious of an increasing infirmity of mind, Hamlet would dread its effect upon the object of his love, until much dwelling upon so sad a theme brought him to that condition which Ophelia describes. Thus he appears before her in a veritable fit of madness, not counterfeited but induced by imagination of what disastrous results must come to his love by reason of his infirmity —

Dann pag. 44:

Conceive a noble and tender lover afflicted with an apprehension of growing madness . . . . would not the thoughts which would then possess him be likely to increase the idiosyncrasy, we have observed in Hamlet, to more determined madness?

pag. 50. Der Monolog: *To be . . .*

This is a contemplation of death as an escape from the difficulties that surround him, a common theme of insane minds. Indeed, it has been claimed that a perfectly healthy mind will never entertain the thought of self-destruction.

Wenn Sie das einen *perfectly healthy mind* nennen, dann wird ein solcher selten existiren, denn jeder irgendwie warmblütig und mit Phantasie angelegte Mensch hat irgend einmal in seinem Leben im Momente der Leidenschaft oder Seelendepression gerade so an Selbstmord gedacht und über Selbstmord phrasirt, wie unser Hamlet es thut. Ich habe Ihren puritanisch *perfectly healthy mind* sehr im Verdacht, daß er den Menschen, in dem er steckte, zu einem grausam langweiligen, vorschriftsmäßigen Individuum machen würde.

Auf pag. 51 findet unser Autor, daß ein dänischer Prinz unmöglich soviel von der dramatischen Kunst verstehen könne, um den Schauspielern so sachgemäße Vorlesungen zu halten. Auch diese Auffassung spricht für einen *perfectly healthy mind.* — Siehe gleichfalls die Ausführungen über Hamlet's *denial of insanity,* pag. 57 ff.

Wenn der Verfasser sich die Quelle angesehen, und auch Hamlet's Erzählung über seine englische Reise im Gedächtnisse hätte, würde er nicht wie auf pag. 59 — von einem *spirit of braggadocio* sprechen, denn Hamlet sagt nur, was er in der That dann ausführt. Es giebt vielleicht im ganzen Stücke keinen klareren Beweis für Hamlet's klaren Kopf und der dient Mr. Leighton als Beweis für das Gegentheil!!

Ein Gleiches geschieht pag. 60 — wo ihn auch die Quelle hätte belehren sollen, daß, was er für Wahnsinn hält, das Product des feinsten und weltklugsten Scharfsinnes ist.

Zur geeigneten Bezeichnung des folgenden Passus fehlen mir die schicklichen Worte; er spreche für sich selbst:

pag. 67. *In a speech, most manly if spoken by a madman in an interval of comparative freedom from his malady, but utterly mean if the speaker be a counterfeiter of madness, he begs Laertes' pardon for the misfortunes . . . . .*

Der Schluß des Essay's hat in seinen drei Absätzen folgende Anfänge:

Mad? So only can we reconcile him with himself, and give him a consistent, understandable character.

Mad? So only has the play a continuity of purpose . . . .

Mad? So only is Prince Hamlet noble.

Lassen wir das Fragezeichen fort und schließen wir unser Referat mit dem affirmativen — *Mad!*

F. A. L.

Eine Concordanz der Shakespeare-Noten.

Von

F. A. Leo.

Seit einer Reihe von Jahren sind Vorarbeiten zu dem Zwecke gemacht worden, allmälig eine Concordanz der Shakespeare-Noten herzustellen. Es wird einer Erklärung dieses Titels wie des Zwecks der Arbeit bedürfen:

Für den Texterklärer und Emendator eines Autors ist vor allen Dingen eine genaue Kenntniß Dessen erforderlich, was Andere vor ihm über eine bestimmte Stelle gearbeitet haben. Nun ist aber dieses oft unerschöpfliche Material in kostbaren Ausgaben, in Zeitschriften aller Zonen und in Monographien so zerstreut, daß es meistentheils unauffindbar und also unverwerthbar bleibt. Einen kleinen Theil des vorhandenen Noten-Stoffs für Shakespeare bietet die berühmte Variorum Edition, sowie das, allerdings noch unvollendete Meisterwerk des Amerikaners H. H. Furness, aber Beides doch immer nur einen Theil, und in wie verhältnißmäßig wenige Hände gelangen selbst diese beiden Werke!

Es schien daher zweckentsprechend, einen Weg einzuschlagen, der es gestattete, das Material für die Textkritik in zusammengedrängter Form übersichtlich so hinzustellen, daß es lexikalisch benutzt werden könnte. Wenn die erste Bedingung hierbei möglichste Vollständigkeit war, so drängte sich dem sachkundigen Urtheil als zweite eine weise Beschränkung im Ziehen der Grenzen auf. Weder ästhetische Erklärungen, noch Erklärungen überhaupt, auch wo es sich um Textänderungen drehte — sondern nur Lesarten durften gestattet sein, wenn das Werk nicht einen Umfang gewinnen sollte, der es der Majorität der Fachmänner zu einem unerschwingbaren machen würde. Die neue Lesart selbst und die Hinweisung auf die Stelle, wo die Rechtfertigung jener Lesart in einer Textausgabe, Zeitschrift oder Monographie in ihrer ganzen motivirenden Ausdehnung zu finden sei, mußte uns für den Forscher genügen; seines Amtes war es dann, die Wege einzuschlagen, die ihn an die Quelle führten.

Das hier angedeutete Werk, von dem wir im Folgenden eine ganz flüchtige Probe bringen, nur um das Princip zu zeigen, das wir für ein geeignetes halten, kann natürlich nicht von einem Einzelnen angefertigt werden; an ihm muß die ganze Shakespeare-Gemeinde beider Hemisphären ununterbrochen mitarbeiten. Vor der Hand aber sollen erst die Berufenen ihr Votum über die Bedürfniß- und Form-Frage abgeben, ehe in der technischen Einrichtung der Arbeit weiter gegangen werden kann. Bis jetzt ist das ganze Material, welches die Variorum Edition und Notes and Queries bieten, exerpirt, und ihm haben sich bereits Theile von anderen Auszügen angeschlossen.

Das Technische der Anlage ist folgendermaßen gedacht:

Die Zählung der Globe Edition ist als Grundlage angenommen; wenn also z. B. das berühmte *runaway* in Romeo and Juliet behandelt wird, so würde die Ueberschrift lauten:

Romeo & J. III. 2. 6. *runaway*. Hierauf folgen dann alle Lesarten der Herausgeber und Texterklärer (nicht die Quartos noch Folios, da deren Lesarten überall anderweitig zu finden sind), indem nur das neu vorgeschlagene Wort mit abgekürzter Namensangabe des Vorschlagenden angeführt wird; also:

rude day's. *Dy.
soon day's. „
roving eyes. „

d. h. Dyce hat diese drei Lesarten zu verschiedenen Zeiten vorgeschlagen. Das Zeichen * bedeutet, daß eine sachlich oder ästhetisch ausführliche Motivirung in der Ausgabe des betr. Autors oder an einer näher bezeichneten Stelle zu finden ist. — Wo das Zeichen fehlt, fehlt auch im Texte des Emendators eine weitere Ausführung.

Die vorliegende Probe ist der 1. Akt des Hamlet, bei dem auch die Furness-Edition benutzt worden ist. Ich habe meinem jungen Freunde, dem Herrn Candidaten Penner, für die Gewissenhaftigkeit zu danken, mit der er das ihm übergebene Material verarbeitet hat.

Verzeichniß der Abkürzungen.

Ba.	Bailey.	Hn.	Hanmer.	Rs.	Ritson.
Bl.	Blakeway.	Hs.	Harris.	Sey.	Seymour.
Bls.	Blackstone.	Hu.	Hunter.	Si.	Singer.
Bo.	Boswell.	J.	Johnson.	S.J.	Shakespeare-Jahrbuch.
Cd.	Clarendon.	In.	Ingleby.		
Cke.	Clarke.	Kei.	Keightley.	St.	Steevens.
Cld.	Caldecott.	Kn.	Knight.	Sta.	Staunton.
Cll.	Collier.	L.	Leo.	Th.	Theobald.
Cole.	Coleridge.	M.	Malone.	Ts.	Tschischwitz.
Cp.	Capell.	Mb.	Moberly.	W.	Warburton.
De.	Delius.	Mlt.	Moltke.	Wdg.	Wedgwood.
Dy.	Dyce.	Ms.	Mason.	Wh.	Whalley.
El.	Elze.	N.	Nares.	Whi.	White.
Fa.	Farmer.	NQ.	Notes and Queries.	Wi.	Williams.
Fu.	Furness.	P.	Pope.	Wrn.	Warner.
G.	Grey.	Pe.	Percy.	Wrt.	Warton.
He.	Heath.	Re.	Reed.		
Hl.	Halliwell.	Ro.	Rowe.		

First Act.

First Scene.

2. *me*. *St.
3. *long live the king*. *M. — *De.
7. *now*. new. St. (Rom. I. 1. 167.)
10. *not a mouse stirring*. *Cole. —
13. *rivals*. = partners. W. — *Rs. — *M. rival *Wrn.
19. *What, is Horatio there?* *El. (S.J. 16. 244.)
    a piece of him. *W. — *St. — *Ts. — *Mb.
21. *Marcellus*. Horatio. *Cp. — *Cll. — *Ts.
25. *sight*. spright. W.
26. *I have — along*. *Sey.
27. *minutes of this night*. *St. — *De.
29. *approve our eyes*. *J. — *St. — *M. — *De. — *Ts.
33. *What*. Marcellus: What. Hn. With what. Kei.
39. *beating*. tolling. Cll.
42. *thou art a scholar*. *Ro. — *Bo. — *Ts.
44. *harrow* = conquer, subdue. St. — *Cke. — *Wdg. — *Sey. — *De.
45. *question*. speak to. P. — St.
55. *on't*. of it. St. — *De.
62. *parle*. *St. — *Bo. — *Cd.
63. *sledded*. *St. — *NQ. 3. 7. 21. — sleaded. P. leaded (or edged) Mlt. sturdie. *L. (NQ. 3. 6. 410.)
    Polacks. *M. — *J. Polack. P. — St. — *Ts. — L. Pole-ax. *Bo. — *Mlt.
64. *'t is strange*. om. Sey.
65. *jump*. just. *St. — *J. — *M.
    dead. same. Ro.
66. *hath he gone by*. he passed through. Sta. he hath gone by. Th. — W. — J.
68. *gross and scope*. *J. — *Sey.
70. *good now*. *J. — *De.

72. *subject.* subjects. P.
75. *impress.* *W. — *St.
imprest. *Ts.
81. *even but.* but even. W. — J.
83. *pricked on.* *Bo. (Oth. III. 3. 412.)
emulate. emulant. *Sey.
84. *combat.* fight. P.
87. *by law and heraldry.* *St. — *M. — *Fa. — *Mb. — *Ms. — *De.
and. of. W. — Hn.
90. *moiety* = part. De. — Ts. (H_4. A. III. 1. 96.)
93. *covenant.* co-mart. St. — M. — Dy.
compact. He. — Hu.
94. *carriage* = import. J.
designed. *J. — *M.
96. *unimproved.* *J. — *Sta. — Dy.
inapproved. Si. (II.) — Kei.
98. *sharked up.* *St — *N.
lawless. landless. St. — Ts. — De.
99. *foot and diet.* *Th. — *Mb.
100. *stomach* = constancy. J. — *Sey. — *Ts.
102. *compulsatory.* compulsative. De.— Ts. — Dy.
107. *romage* = tumultuous hurry. J.
= a strict inquiry into the kingdom. *St.
= search for. Hs.
109. *sort.* *J.
111. *question* = theme or subject. (Ant. II. 2. 44.) M.
112. *mote.* *Ts.
113. *palmy.* flourishing. Ro.
= victorious. P. — *M.
state = city. *NQ. 1. 8. 409.
115. *and the.* the. P. — Th. — Hn. — W.
117. A verse has been lost after „streets":
„The heavens, too, spoke in silent prodigies. Dy.
„And as the earth, so portents filled the sky. Si. (II.)
„Ev'n in the element {above were / were dreadful} signs. *L. (S.J. 15. 433.)
[He rejects his three former readings. (NQ. 3. 6. 411.)]
117—120. are to be placed behind line 125. Ts.
117. 118. *As stars — disasters in.* *NQ. 1. 5. 154. — Cld. — Cke.
Asters — disastrous dimmed. *M.
Asters — distempered (or discolour'd). Sta.
Asters — did overcast. Wi.
Asters — disasters in. NQ. 1. 5. 75, 210. — 3. 8. 126.
As (or and) stars — disastrous dimmed. *NQ. 3. 7. 21.
As stars — did usher in. *NQ. 3. 8. 275.
Stars shone with t. of. f., dews of b. fell,
Disasters veil'd the sun. Ro.
Disasters from the sun, as d. of b.
An dstars with t. of f. *NQ. 5. 9. 103.
118. *moist star* = moon. (Wint. I. 2. 1.) M. — Ts.
121. *And even.* *J.
fierce = terrible. W.
= conspicuous, glaring. (Tim. IV. 2. 30. — H_8. I. 1. 54.) St.
123. *omen.* omen'd. *Th.
= fate. W.
= danger. St. — *He. — *Fa. — *M.
125. *climatures.* climature. Dy.
127. *blast.* *Bl.
128. *speak to me.* *J.
134. *avoid* = prevent. Sey.
139. *Stop.* Bernardo: Stop. *St.
141. *Horatio: Do — stand.* Bernardo: Do — stand. St.
Ber.: 'Tis here! Marcellus: 'Tis here! St.
Hor.: 'Tis here! Bernardo: 'Tis here! St.
142. *Mar.:* 'Tis gone! Horatio: 'Tis gone! *St.
154. *extravagant.* *J. — *W. — *St. — *Ts. — *De.
erring = wandering. St.
157. *faded* = vanished. M.
crowing. *St. — *Ts.
161. *dares stir.* dare stir. Dy.
dares walk. Ro.
can walk. J. — De.
walks. P.
163. *take* = strike with lameness or diseases. J. — *St. — *Sey.
nor. no. Ro.
167. *eastward.* *El. — *Ts.
eastern. Sta. — De. — Dy.
175. *conveniently.* convenient. St. — Dy. — Ts.

Second Scene.

2. *memory be.* memory's. *Sey.
that it us befitted. us befitted. *St.
that it fitted. P. — Th. — W.
it befitted us. Sey.
3. *bear.* bathe. El. — Cll.

6. *wisest.* wiser. *Sey.
9. *jointress* = heiress. *De. — *Ts.
to. of. De. — Dy. — El.
10. *defeated.* defeatured. *Sey.
11. *an auspicious and a.* *Ts.
one ausp. and one. *St. — De.
dropping. *M.
17. *that you know.* — that you know — *Ts.
20. *disjoint* = disjointed. Sey. — *Fu.
21. *colleagued.* *W. — *St.
coleagued *Ts.
24. *bonds.* bands. P.—St.—El.
31. *gait* = proceeding, passage. *Pe. — *Hs. (Mids. V. 1. 423.)
33. *subject* = dominion. Sey.
35. *For.* Our. Th.
bearers. bearing. Ro. — Kn.
37. *To business.* Of treaty. Ro. — P.
more than. *J.
than does. *Sey.
allow. *St. — *Kn. — *Ts.
allows. M.
45. *voice.* *Sey.
47. *head.* *St. — *M. — *De.
blood. W.
50. *My dread.* Dread my. *De. — Dy. — Ts.
62. *take.* *Th.
be. is. J.
63. *thy best graces spend.* *De.
my best graces; spend. J.
64. *and.* kind. W.
65. *kin-kind.* kin = cousin,
kind = son. *J. — *Ts. —
kin = a common relation,
kind = nature. *St. (referring the whole to the king.)
kin = thy kinsman,
kind = kind to thee. *M. — *Sey. — *Kn. — *Fa. — *NQ. 4. 10. 331.
67. *in the sun.* A proverb: „Out ot heaven's blessing into the warm sun.“ *J. — *De. — *St.
= abandoned NQ. 5. 4. 223.
= in the radiance of your majestic presence. *Sey.
Is there a quibble between sun and son? Fa.
68. *nighted.* nightly. Ro. — Ts.
70. *vailed lids* = lowering eyes. J.—*Ts.
72. *lives.* live. Ro. — St. — Dy.
'tis common = that it is common. *St. — 'tis common—. *Sey.
78. *customary.* *Ts.
82. *shapes.* shows. El. — De.
87. *your nature,* you. *Sey.
90. *lost, lost his.* *J. — *De.
his. P.—*St.—*Sey.
92. *obsequious,* *J. — *St. — *M.
93. *condolement* = sorrow. W.
95. *incorrect.* *W. — M. — Ms.
99. *vulgar* = trite, common. Sey.
103. *reason.* *J.
105. *till he.* till—he. *Sey.
107. *unprevailing* = unavailing. *M. — *De. — *Ts.
109. *immediate.* *St. — *Bls. — *NQ. 5. 1. 484.
110. *with.* still. Ms.
with't. Th.
wis,. *Ts.
nobility = magnitude. W.
= generosity. J.
= eminence. He.
112. *impart* = impart myself. J. — *St. *Bo. — *De.
113. *Wittenberg.* *M. — *Rs. — *El.
115. *bend.* *St. — *Sey.
124. *to.* at. Hn.
on. Rs.
= near to, St.
125. *health.* *J.
127. *rouse.* *St. — *Rs. — Wdg.
129. *too too.* St. — N. — Hl.
too — too — Th. W.
too — too. P. Dy.
130. *resolve* = dissolve. St. — Sey. — Ts.
132. *canon* = norma. M.
134. *uses* = habitudes. Sey.
137. *merely* = entirely. St.
140. *Hyperion.* *St. — *Fa.
141. *might not beteem.* *St.
might not let e'en. Th.
permitted not. Ro.—P.—W.
145. *and yet.* yet. P. — Sey.
146. *think on't.* think. P. — Sey.
147. *or ere.* *Ts.
shoes. NQ. 2. 1. 384.
shows. NQ. 2. 1. 88.
150. *God.* Heaven. Ro. — St.
discourse of reason. *W.
152. *but no.* no. P.
157. *dexterity.* *W. — *Bo. — *Ts.
161. *forget.* *Sey.
163. *change.* *J. — *Sey.
164. *make you* = are you doing. J.—St.
167. *even.* morning. W. — *St.
*J. — NQ. 5. 3. 444. — 5. 4. 181, 182, 365.
175. *teach.* *Sey.
180. *baked meats.* *Cd.
182. *dearest* = most dreadful. J.
= most immediate. (Rom. V. 3. 32.) St.
183. *Or ever I had.* Ere I had ever. Ro. — Dy. — De. — El.
188. *I.* Eye. Holt. — *St. — *Sey.
192. *season* = temper. J.
193. *attent* = attentive. M.

198. **vast.** Dy. — El.
waist = middle. *M. — *Ts.
waste. *St.—P.—Th.—*Sey. — De.
204. *distill'd.* *Kn.
205. *the act.* *J.
th'effect. W.
214. *speak.* *St. — *Sey.
218. *cock.* *W.
224. *Indeed, indeed.* Indeed. P. — Sey.
228. *My lord, from.* From. Sey.
230. *beaver.* *M.
237. *very like, very like.* Very like. *Sey.
stay'd it. Did it stay. *Sey.
240. *saw't.* did see't. *Sey.
His beard. *Sey.
242. *sable.* *M. — *Ts.
247. *tenable.* treble. Ro. — *Ba.
253. *loves.* love, Ro. — P. — Hn.
254. *Farewell.* So fare you well. Sey.
255. *spirit in.* spirit! in. Wh.

Third Scene.

3. *convoy* = conveyance. Cd.
6. *toy* = caprice. Fu.
7. *primy.* *Sey.
8. *sweet.* though sweet. Sey.
sweet but. Cp. — Kei.
9. *perfume.* *J.
suppliance. soffiance. *J. *St. — *Ms.
11—14. *For nature- -withal* are to be placed behind line 32. Ts.
12. *thews* = muscular strength. (H 4. B. III. 2. 276) St.
15. *cautel* = fraud, deceit. *W.
16. *virtue of his will* = pure effects of his will. J.
= his virtuous intentions. Ms.
20. *carve.* *Ts.
21. *safety.* sanctity. Ro. — P.— Th.
sanity. Hn. — J.
health. the health. W.—St.—De.
24. *he is the.* he's. Sey.
26. *particular act and place.* peculiar sect and force. Ro.— Kn.
peculiar sect and place. Whi.
peculiar act and place. P.
particular sect and force. Cld.
32. *unmaster'd* = licentious. J.—*Sey.
34. *rear.* *J.
36. *chariest* = cautious. *St.
= sparing. *NQ. 5. 6. 405. — 5. 7. 22, 143, 183.
= most scrupulous. Dy. *NQ. 5. 6. 345.
37. *unmask.* *Ts.
47. *Do not, — pastors.* Do not — pastor. *Ts.
49. *Whiles, like.* While as. Sey.
50. *Himself—treads.* Thyself—tread'st. *Sey.
51. *recks.* *P. — *St.
reck'st. Sey.
53. *double grace.* *Sey.
56. *shoulter.* *St. — *NQ. 1. 3. 300.
59. *character* = write, strongly infix. *M.
tongue. *W.—*Cp.—*Cld.—*Sey.
60. *unproportion'd* = not formed according to the measure of honour and propriety. Sey.
62. *hast.* *Sey. — De. — Tes.
63. *them to.* unto. *Sey.
hoops. *St. (H 4. B. IV 4. 43.) — *Ts.
hooks. P. — *M.
64. *dull.* *J. — Sey.
65. *comráde.* *Sey.
67. *bear* = sustain, support. Sey.
69. *censure* = opinion. (H. 6. B. I. 3. 120.) St.
74. *chef.* *M. — *NQ. 2. 2. 369. — 4. 10. 468, 515.
choice. Cll.
sheaf. Sta. — *NQ. 2. 2. 206.
cheff. *NQ. 2. 2. 283.
are of a m. s. and g. chief in that.
are, of a m., s. and g., chief in that. NQ. 5. 9. 103.
are m. s., and g. chief (= chefly), in that. St. or:
s. and g., are most choice in that. *St.
are m. s. and g. chief in that. Rs. — De. — *NQ. 5. 5. 143.
are m. s. and g. (chiefs) in that. *NQ. 5. 4. 182. — 5. 5. 444.
are of a m. s. and g. chief
In that their show denies extravagance. *Ts.
77. *husbandry* = thrift. M.
79. *night.* light. *W.
81. *season* = infuse. W.
= infix. *J.
= make durable. Sey.
= ripen. El.
83. *invides.* invests. Th. — *Ts — El.
tend. *J.
86. *key.* *St. — *Sey.
99. *tender.* *Ts.
102. *unsifted.* *W.—*Bo.—*M.—*Ms.
108. *crack* = run it too hard. Sey.
109. *running.* Cll. — De. — Dy.
roaming. Ro.—El.
wringing. *W.—Th.—Ts.
wronging. P.—*J.—St.
tender. *M.
111. 112. *fashion.* *J.
115. *springes.* *St.

116. *prodigal* = prodigally. Sey.
117. *blazes.* *M.
bavin blazes. NQ. 4. 2. 573.
122. *entreatment* = conversation. J.
125. *tether.* P. — J. — *St.
may he. he may. Th. — W. — J.
127. *broker* = bawd. *M.
128. *that dye.* the eye. Ro.—Cld.—Kn.
that eye. Whi.
129. *but mere.* but. Sey.
130. *bawd.* Th. -- *Ms.
bond. *W. — *M. — *Sey. — Ts.
132. *plain.* *J.
133. *slander* = misemploy. Sey. — J. — Mb.
135. *come.* and so come. Sey.
ways. *Ts.
136. I *shall obey, my lord.* om. Sey.

Fourth Scene.

2. *eager* = sharp. *M.
5. *I heard it not; then.* Why then. Sey.
8. *rouse.* *St. — *Sey.
9. *wassail.* *St. — *Ts.
upspring. upstart. P. — *J. — *St. — *NQ. 1. 8. 195. — 3. 12. 3.
12. *pledge.* *Ts.
13. *is it.* is it of an antique date. Sey.
17. *east and west* = throughout the world. M.
19. *drunkards.* *St. — *Ro.
20. *soil.* *Sey.
22. *pith.* *J.
24. *mole.* mould. Th.
27. *complexion.* *W.
29. *overleaven* = infect, corrupt. *M.
30. *plausive* = gracious. *M.
32. *star.* *M. — *Rs.
scar. Th.
33. *Their.* His. *Ts.
34. *infinite.* *J. — *St.

36. 37. *dram of eale Doth — of a doubt.* *NQ. 3. 2. 269. — *NQ. 5. 5. 201.
„ „ evil „ — of a doubt. *Ts. — *NQ. 2. 3. 204. — 3. 3. 42.
„ „ „ „ — out o'doubt. Kei.
„ „ „ „ — oft adote. Furniv.
„ „ „ „ — often dout. NQ. 4. 4. 339.
„ „ „ „ — oft debase. Dy.
„ „ „ „ (o'the n. s.) fall a doubt. NQ. 5. 9. 103.
„ „ ill „ — often daub. El. (Athen.)
„ „ „ „ — oft do out. NQ. 5. 9. 342.
„ „ „ „ — ever doubt. Mb.
„ „ „ „ — often dout. Cld. — Kn. — Cll.
„ „ „ „ — oft addict. *L. (Ath. 12. 8. 221.)
„ „ vile Turns — of a draught. *L. (NQ. 3. 2. 502. — 3. 3. 464.)
„ „ „ Daubs — of a man. *L. (NQ. 5. 3. 103.)
„ „ base Doth — of worth out. Th.
„ „ „ „ — of worth dout. M.
„ „ „ „ — often dout. St.
„ „ „ „ — of't corrupt. Ms.
„ „ „ „ — often draw. Arrowsmith.
„ „ „ „ — often drown. Taylor.
„ „ „ „ — offer doubt. *NQ. 1. 5. 169.
„ „ „ „ — often dull. *NQ. 1. 5. 236.
„ „ „ Doth, — o'er, a doubt. *NQ. 1. 5. 378.
„ „ „ „ eat— of worth out. Cp.
„ „ „ „ — oft eat out. } He.
„ „ „ „ — soil with doubt. }
„ „ „ „ — oft adopt. Holt.
„ „ bale „ — off and out. De.
„ „ „ „ — often doubt. Si.
„ „ ale „ — overdough. Jackson.
„ „ esil „ — overclout. *NQ. 4. 4. 250.
„ „ eel „ — often doubt. *NQ. 4. 4. 367, 487.
„ „ lead „ — of a ducat. In.
„ „ leaven „ — of a dough. Cartwright.
„ „ „ „ — of 'em sour. Hudson.
drame (= dream) of ease, the n. s. of a doubt, doth all. Becket.
bran of meal Doth — of it doubt. Daniel.

39. *Angels.* *J. — *Sey.
42. *intents.* events. Ro.
advent. W.
43. *questionable* = provoking question. Hn. — *Sey. — *J. — *St. — *M.
44. *call.* *Sey.
46. *tell why.* *J.
47. *canònised.* Bl.
hearsed. *He.
48. *cerements* = winding sheets. *He.— NQ. 6. 4. 444.
49. *inurned.* interr'd. Cp. — El.
52. *cómplete.* *St.
54. *we.* us. P. — Th.
*W. — *M. — *Sey.
55. *to.* do. Ts.
disposition = frame. W.
61. *removed* = remoted. St.
65. *pin's fee* = value of a pin. J.
71. *beetle.* *St. — *M.
73. *deprive* = take away. J. — St. — SJ. 2. 231.
deprave. W.
sovereignty. *W. — *St. — *Sey.
75. *toys* = whims. W. — *De. — *El.
81. *Horatio:* Marcellus: Th.—W.— J.
85. *let* = prevent, hinder. St. — M.
91. *direct.* *Bo. — *Sey.
detect. Fa.

Fifth Scene.

Another part of the platform. A wilderness. *Ts.
6. *Speak; J.* J. Sey.
8. *What?* Revenge! What? how! Sey.
11. *to fast in.* Ms.
to waste in. *St.
fast in. *Ts.
too fast in. W.
to lasting. He.
13. *purged.* *M.
that I am. being. Sey.
17. *spheres.* *M.
20. *fretful.* fearful. *St. — Ts.
21. *blazon.* *Ts.
24. *O God.* om. Sey.
25. *revenge.* *St. — *M.
27. *Murder most.* most. Sey.
27. *Murder — it is.* Yea, murder in the high'st degree, As in the least 'tis bad. *Ts.
30. *meditation.* *W.
32. *Lethe.* *W.
33. *roots.* *M. — *Sey.
rots. P. — *St. — De. — Cke.
35. 59. *orchard* = garden. (Rom. II. 1. 5.) St.
42. *Ay, that incestuous, that.* incestuous. Sey.
52. *mine.* mine, surpasses almost thinking. Sey.
56. *sate.* sort. *Sey. — *Ts.
57. *And.* Then sink to misery and. *Sey.
62. *hebenon.* heben. *Ts.
= henebon, henbane. *G.
= ebony. Mb.
64. *distilment.* *St.
69. *milk.* *Sey.
75. *of queen.* and queen. De.
of = from. *Sey.
dispatch'd = bereft. W.
76. *cut off.* *St.
77. *unhousel'd.* *St.
disappointed. unanointed. P. — W.
unappointed. Th.
unassoiled. *NQ. 1.7.8.
= unprepared. *St. — *Ts.—*NQ. 5. 12. 445.
= unshriven. *NQ. 5. 12. 163, 243.
unanel'd. unaneal'd. Th. — J.
unanoil'd. Jennens.
= without extreme unction. *St.
80. *O horrible!* Hamlet: O horrible. J. — *NQ. 1. 8. 195.
83. *luxury* = lewdness. *St. — *M.
= lust. *Sey.
89. *matin.* *El.
90. *pale.* *St.
uneffectual. *W. — (Per. II. 3. 43.) St.
93. *O fie! hold.* Oh,. P. — Th. — J. — Sey.
Hold. *St. *Bo.
95. *stiffly.* swiftly. *Sey.
97. *distracted globe* = head confused with thought. St.
98. *table.* *M.
107. *My tables.* *F. — *St. — *Sey.
{107. *down,* down.
{108. *villain;* villain!
{109. (*writing*) is to be removed two lines lower down. *NQ. 1. 5. 241, 285.
110. *word* = watch-word. *St. — NQ. 5. 9. 203.
= order. De. — Ts.
115. *hillo.* *St.
116. *come.* *Hn.
124. *knave.* *Sey. — *Mb.
132. *Look you, I'll.* I will: P. — El.
I'll. Ts.
133. *whirling.* hurling. Ro. — P.
136. *Patrick.* *W. — *Ts. — *NQ. 5. 9. 203.
137. *too. Touching.* to — touching. *Sey.
143. *we will.* om. P. — Sey.
148. *indeed.* indeed now. Sey.

150. *truepenny.* *St. — *Sey.
154—160. regulated by *Sey.
154. *swear by my sword.* *J. — *W. *M. — *Ts.
159. *heard.* heard to — night. Sey.
163. *good friends.* om. Sey.
165. *give it welcome* = keep it secret. *W.
= be unacquainted with it. Ms.
167. *your.* our. Ro. — Ts.
168/9. *come; Here.* om. Sey.
172. *Antic.* *Sey. — *Ts.
176. *well, well.* well. Sey.
an if. an. Sey.
177. *There be.* There be those. *Sey.
178. *note.* denote. Th. — *Sey. — El. — Ts.
182. *rest, rest.* rest. St. — *Sey.
187. *in together.* in. Hn.
189. *I was born.* *Sey.
190. *Nay, come.* *Sey.

End of the First Act.

Vorliegende Probe (Hamlet, Act I) umfaßt einen Stoff, der in der *Globe-Edition* 8 Druckseiten ausfüllt, und nimmt 6 Seiten im Jahrbuche in Anspruch. Rechnen wir, daß noch 2 Seiten mehr erforderlich seien, um der Vollständigkeit so nahe wie möglich zu kommen, so brauchen wir bei Hamlet für jede Seite der *Globe-Edition* eine Seite im *Jahrbuche.* — Hamlet aber ist das von der Kritik am meisten bearbeitete Drama Shakespeare's; die kritische Behandlung der anderen Stücke nimmt viel weniger Raum ein, und man wird nicht fehl gehen, wenn man für sie im Durchschnitte auf eine Seite *Gl.-Ed.* nur eine halbe Seite *Jahrb.* annimmt. Hiernach stellt sich die Berechnung wie folgt: Die *Gl.-Ed.* besteht aus 1050 Seiten (Hamlet 36, der übrige Text 1014 S.), die *Concordanz der Noten* würde also einen Raum einnehmen, der 36 + 507, d. h. 543 Seiten, oder 34 Bogen des Jahrbuches gleich käme. — Im Formate der *Cowden-Clarke'schen Shakespeare-Concordance,* und die Seite auf 3 Columnen, wie bei diesem Werke, berechnet (jede Seite des *Jahrbuches* entspricht mit ihren zwei Columnen à 60 Zeilen einer Columne des *Clarke*'schen Werkes à 120 Zeilen), würde unser Werk, gegenüber den 860 Seiten jenes Bandes deren nur 180, im Format und Druck des *Schmidt'schen Lexicons* statt dessen 1410 Seiten nur 490 in Anspruch nehmen.

Statistischer Ueberblick[1]

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1882.

Aachen (Stadttheater, Dir. Ritz). Der Kaufmann von Venedig. 2 m.
Aachen (Thalia-Theater). Othello 1 m. — Hamlet 1 m.
Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Sowade). Die Zähmung der Widerspenstigen, 1 m. — König Lear, 1 m. (Barnay a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m.
Altona, siehe *Hamburg,* Stadttheater.
Amsterdam (Dir. van Lier). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (Possart a. G.) — König Richard III., 2 m. (Possart a. G.) — König Richard II., 1 m. (Possart a. G.) — Hamlet, 1 m. (Possart a. G.)
Anclam (Stadttheater). Romeo und Julia, 1 m.
Ansbach (Kgl. Schloß-Theater, Dir. Heigel). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — (Dir. Zinker). Hamlet, 1 m.
Augsburg (Stadttheater, Dir. Ucko). Was ihr wollt, 1 m.
Baden-Baden, siehe *Carlsruhe.*
Bamberg, siehe *Nürnberg.*
Barmen-Elberfeld (Stadttheater, Dir. A. Basté). Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 4 m. (1 m. Frau Ellmenreich a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-O. Devrient), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. Haase a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Basel (Stadttheater, Dir. A. Schirmer). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Ulrich a. G.) — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. (Barnay a. G.)
Bautzen, siehe *Glauchau.*
Berlin (Königl. Schauspielhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 10 m. — Othello, 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 3 m. — Hamlet (nach Schlegel bearb. von Oechelhäuser), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Berlin (Nationaltheater, Dir. Stahl). Hamlet, 2 m. (Barnay a. G.) — König Lear, 2 m. (Barnay a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Berlin (Victoriatheater, Dir. Ernst). — Hamlet (O. Devrient), 3 m. — (Siehe auch *Meiningen* — Gaststpiel.)
Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater, siehe *Meiningen*—Gastspiel.)
Bernburg (Hoftheater.) Siehe *Dessau.* Sommertheater (Dir. J. Schwerin). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
Bielefeld und *Coethen* (Stadttheater, Dir. E. Feldhusen). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m.
Bonn (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Hamlet (Devrient) 1 m.
Brandenburg a/H. (Stadttheater, Dir. Bischoff). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Braunschweig (Herzogl. Hoftheater.) Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

---

[1]) Wir haben es vorgezogen, von Angabe der Rollenbesetzungen abzusehen, weil durch sie kein ernstes Interesse der Leser des Jahrbuchs gefördert wird, während sich durch ihren Wegfall, wenn wir das vorjährige Verzeichniß mit dem gegenwärtigen vergleichen, ein Raumgewinn von beinahe einem Druckbogen ergiebt. D. R.

— Viel Lärm um nichts (Holtei), 1 m. — Othello (Voß) 1 m. — Hamlet (Schlegel) 1 m.
Bremen (Stadttheater, Dir. E. Pohl). Hamlet (Schlegel), 2 m. (Ludwig a. G.)
Breslau (Stadttheater, Dir. E. Hillmann). Der Sturm (Schlegel), 5 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.
Breslau (Lobetheater). Siehe *Meiningen* — Gastpiel.
Bromberg (Stadttheater, Dir. H. Jantsch). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. — (Dir. Hirschfeld.) Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Brünn (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — Othello, 1 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. (Hallerstein a. G.)
Burg (Stadttheater, Dir. G. Dahlen). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Cassel (Königl. Schauspiele). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Wie es Euch gefällt (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um nichts, 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck) 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Coriolanus (Tieck-Ed. Devrient), 3 m.
Carlsruhe (Großherzogl. Hoftheater). Maaß für Maaß (Delius-Vincke), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Devrient), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (*Baden-Baden.*) Othello (Voß) 1 m. — Maaß für Maaß (Delius-Vincke), 1 m.
Celle und *Lüneburg* (Stadttheater, Dir. Pochmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Schönerstädt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 1 m. — Macbeth (Schiller) 1 m.
Coburg-Gotha (Herzogl. Hoftheater.) Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
Coblenz (Stadttheater, Dir. W. Grundner). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Cöln (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Devrient, 1 m. Possart a. G.) — Macbeth (Schiller), 1 m. — Viel Lärm um nichts (Schlegel-Devrient), 1 m.
Crefeld (Sommertheater, Dir. F. Gluth). Viel Lärm um nichts, 1 m.
Creuznach (Saisontheater, Dir. C. Heuser). Viel Lärm um nichts (Holtei), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m.
Danzig (Stadttheater, Dir. Stolzenberg). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Lear, 1 m. (Barnay a. G.) — König Richard III., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Dir. Jantsch.) Julius Cäsar, 2 m. — Othello, 1 m. Hamlet, 1 m.
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Othello (Voß, einger. v. West), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., I. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., II. Theil (Dingelstedt) 2 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.
Dessau (Herzogl. Hoftheater). König Lear, 1 m. (Lobe a. G.) — Hamlet (Oechelhäuser) 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — *Bernburg*, (Hoftheater.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Detmold (Fürstl. Theater, Dir. Steffens). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Detroit (Amerika). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Dorpat in Rußland (Stadttheater). Ein Wintermärchen, 1 m.
Dortmund (Stadttheater, Dir. Pollack). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Ludwig a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.
Dresden-Altstadt (Königl. Hoftheater). Julius Cäsar (Schlegel), 4 m. — Was ihr wollt (Putlitz), 1 m. — König Lear (Voß) 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Ed. Devrient), 1 m. — Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — Macbeth (Schiller-Tieck-Kaufmann - Dingelstedt), 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Richard II. (Schlegel-Ed. Devrient), 2 m. — König Hein-

rich IV., I. Theil (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., II. Theil (Dingelstedt) 2 m. — (*Dresden-Neustadt.*) Viel Lärm um nichts (Baudissin-Holtei), 1 m. — (Siehe auch *Meiningen* — Gastspiel.)

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. C. Simons). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein) 2 m. (1 m. Fr. Ellmenreich a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck) 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — König Johann (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.)

Eckernförde (Stadttheater, Dir. G. Weidt). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Eisenach (Stadttheater, Dir. A. von Weber.) Hamlet (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.)

Elberfeld, siehe *Barmen*.

Essen (Vaudevilletheater, Dir. A. Berthold.) Was ihr wollt (Deinhardstein), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um nichts (Holbein), 1 m. — Hamlet, 1 m. — (Theater in *Mühlheim.*) Was ihr wollt (Deinhardstein), 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Hirschfeld.) Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Frankfurt a. M. (Stadttheater). Viel Lärm um nichts (Holtei), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein) 2 m.

Frankfurt a. d. O. (Stadttheater, Dir. Töpfer). Julius Cäsar (Schlegel-Devrient), 3 m. (O. Devrient a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (O. Devrient a. G.) — Viel Lärm um nichts (Holtei), 1 m.

Freiberg (Stadttheater) und *Brandenburg a. d. H.* (Sommertheater, Dir. Hohl). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um nichts (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Othello (Schegel-Tieck), 1 m.

Fürstenwalde und *Cüstrin* (Stadttheater, Dir. Hartmann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 1 m.

St. Gallen (Stadttheater), Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Gera (Fürstliches Theater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Barnay a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m.

Glauchau, Bautzen und *Meissen* (Stadttheater, Dir. G. Tauscher). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Hamlet, 3 m.

Glogau (Stadttheater, Dir. A. Oppenheim). Othello (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. — König Heinrich IV., I. Theil, 1 m. — König Heinrich V., 1 m.

Gmünd (Stadttheater, Dir. J. Steng). Othello, 1 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Th. Basté). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Othello, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Schindler). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 5 m. — (*Colberg*, Sommertheater, derselbe). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — (*Görlitz*, Dir. Wittmann). Othello (Schlegel), 2 m.

Graudenz (Stadttheater). Hamlet, 1 m.

Graz (Landestheater). Romeo und Julia, 2 mal. — Viel Lärm um nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Greifswald (Stadttheater, Dir. H. Klebsch). Romeo und Julia, 1 m.

Halberstadt (Neues Stadttheater) und *Jena* (Stadttheater, Dir. F. Wehn). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (O. Devrient), 2 m.

Halberstadt und *Guben* (Stadttheater, Dir. E. Weihe). Romeo und Julia (Schlegel-West), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Halle a. d. S. (Stadttheater, Dir. F. Gumtau). Viel Lärm um nichts (Thümmel), 1 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Hamlet, 2 m. (Sonnenthal a. G.) — Othello, 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Ein Wintermärchen (Oechelhäuser), 1 m. (*Altona*, Stadttheater). Hamlet, 2 m. (Sonnenthal a. G.)

Hamburg (Thaliatheater, Dir. Ch. Maurice). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Fr. Ellmenreich a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. (Kath. Schratt a. G.)

Hamburg (Wilhelmtheater, Dir. H. Schnars). Romeo und Julia, 1 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. D. Frey). Hamlet (Schlegel), 2 m.

Hannover (Königl. Theater). König Johann, 1 m. — Othello (Voß), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. B. Timansky). Hamlet, 1 m. — Viel Lärm um nichts (Holtei), 1 m. — König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.)

Helmstedt (Sommertheater, Dir. Reubke). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Hildesheim (Stadttheater, Dir. C. Waldmann). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Ingolstadt (Stadttheater, Dir. C. Heigl). Hamlet, 1 m.

Insterburg, Lyck, Marienwerder etc. (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). Othello, 5 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Hamlet, 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. J. C. H. Hoffmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Fr. Ellmenreich a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.) — König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Friedmann a. G.)

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. A. Goldberg). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die Bezähmung einer Widerspenstigen, 1 m. (Fr. Ellmenreich a. G.) — König Richard II. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., I. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., II. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., I. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Barnay a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — (Stadtheater *Insterburg.*) Die Bezähmung einer Widerspenstigen, 1 m.

Landshut (Stadttheater, Dir. Berghof). Hamlet, 1 m.

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Aug. Förster.) Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 5 m. — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt), 4 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. König Heinrich IV., I. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., II. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., I. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., II. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III., 1 m. — (Dir. M. Staegemann.) Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — (Altes Stadttheater, Dir. M. Staegemann). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (Siehe auch *Meiningen* — Gastspiel.)

Liebau in Rußland (Stadttheater). Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Friedmann a. G.)

Liegnitz und *Ratibor* (Stadttheater, Dir. H. Morwitz). Othello (Voß), 3 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. M. Auerbach). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Lodz in Rußland. König Richard III., 1 m. (Morrisson a. G.) — Othello, 1 m. (Morrisson a. G.)

Lübeck (Stadt- und Tivolitheater, Dir. R. Jesse). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — (Dir. Hasemann.) Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Lüneburg, siehe *Celle.*

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Ubrich). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Nowak). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Resemann a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. A. Rösicke). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- u. Nationaltheater). Der Sturm (Dingelstedt), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV. I. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. II. Th. (Dingelstedt), 1 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater.) Julius Caesar (Schlegel - Laube), 2 m. —

Ein Wintermärchen (Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Gastspiele in:

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisch. Theater). Julius Caesar, 9 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 6 m. — (Victoriatheater). Was ihr wollt, 2 m. — *Nürnberg* (Stadttheater). Julius Caesar, 4 m. — Ein Wintermärchen, 5 m. — *Leipzig* (Carolatheater). Julius Caesar, 2 m. — Was ihr wollt, 2 m. — *Breslau* (Lobetheater). Ein Wintermärchen, 4 m. — Julius Caesar, 5 m. — Was ihr wollt, 2 m. — *Dresden* (Hoftheater). Ein Wintermärchen, 4 m. — Julius Caesar, 3 m. — Was ihr wollt, 1 m.

Merseburg u. *Nordhausen* (Stadttheater, Dir. E. Teichmann). Hamlet, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Mitau in Rußland (Stadttheater). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Friedmann a. G.)

Moskau (Deutsches Theater). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

München (Hof- und Nationaltheater). Macbeth (Dingelstedt), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Die Comödie der Irrungen (Holtei), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Perikles, zum 1. Mal (frei bearbeitet von Possart), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Cymbelin (Wolzogen), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 1 m. — (Residenztheater.) Was ihr wollt (Oechelhäuser), 2 m.

Neisse (Stadttheater, Dir. Georgi). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Neustrelitz (Großherzogl. Schauspielhaus). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. M. Reck.) Othello (West), 2 m., (1 m. Barnay a. G.) Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m., (1 m. Barnay a. G.) — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Friedmann a. G.) — (Stadtheater Bamberg.) Die Widerspenstige, 1 m. — Othello, 1 m. — (Stadttheater Fürth.) Othello, 1 m. (Barnay a. G.) Die Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.) — König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.) (Siehe auch *Meiningen* — Gastspiel. —

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater.) König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. I. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. II. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 2 m. — Hamlet (Tieck-Oechelhäuser), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.

Olmütz (Stadtheater). Julius Caesar, 1 m.

St. Petersburg (Kais. Deutsches Theater). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (Lobe a. G.) — König Richard III., 2 m. (Lobe a. G.) — Hamlet, 1 m. (Barnay a. G.) — Othello, 1 m. (Barnay a. G.)

Pforzheim (Stadttheater, Dir. C. Faust). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. G. Scherenberg). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — Othello, 1 m. (Barnay a. G.) Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. R. Jesse). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Martorel). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Prag (Königl. Landestheater). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Romeo und Julia. 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Viel Lärm um nichts, 1 m. — Die Widerspenstige, 1 m.

Prenzlau (Stadttheater, Dir. Schneider). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. C. Berghof). Hamlet, 2 m. (1 m. Friedmann a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Ulrich a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Othello (West), 1 m.

Reutlingen und *Biberach* (Dir. Steng). Othello, 2 m.

Reval in Rußland (Stadttheater). Ein Wintermärchen, 1 m. — Der Kauf-

mann von Venedig, 1 m. — König Richard III., 1 m.
Riesa, Rochlitz und *Auerbach* (verein. Theater, Dir. Triebel). Othello (Voß), 4 m.
Riga (Ständ. Theater). Was ihr wollt, 1 m. — Othello, 1 m. — König Richard III., 2 m. (Friedmann a. G.) — Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Rostock (Stadttheater, Dir. G. Ahrendt). Hamlet, 2 m.
Salzwedel und *Schönebeck* (Dir. R. Kneisel). Othello (Schlegel), 2 m.
Schweidnitz und *Warmbrunn* (Stadttheater, Dir. Georgi). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Sigmaringen (Fürstl. Hoftheater, Dir. v. Stengel). Hamlet (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck-West), 2 m.
Stadt-Königshütte-Leobschütz (Dir. Stegemann). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Sommerfeld (Dir. Girard). Othello, 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. E. Schirmer). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (Ludwig a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (Emerich Robert a. G.) — (Bellevuetheater.) Die bezähmte Widerspenstige. (Deinhardstein), 1 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. Meffert). Hamlet, 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
Strassburg i/E. (Stadttheater, Dir. A. Aman). König Richard III. (Schlegel), 2 m. (1 m. Morrisson a. G. u. 1 m. Possart a. G.) — Julius Caesar, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Barnay a. G.) — Othello, 2 m. (1 m. Morrisson, 1 m. Barnay a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Possart a. G.) — (Theater in Colmar.) Othello, 1 m. (Barnay a. G.)
Straubing (Stadttheater, Dir. R. Schmid). Othello, 1 m.
Stuttgart (Königl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Sturm, 2 m. — Macbeth (n. Schiller u. Dingelstedt), 2 m.
Teplitz (Stadttheater). König Richard III., 1 m.
Tilsit und *Insterburg* (Stadttheater, Dir. W. Eschenbach). Hamlet, 2 m.
Trier (Stadttheater, Dir. Grundner). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Ulm (Stadttheater, Dir. B. Timansky), Hamlet, 1 m.
Weimar (Großherzogl. Hoftheater). König Lear, 1 m. — König Johann, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — (Gastspiel in Erfurt.) König Lear, 1 m.
Wesel (Stadttheater, Dir. C. Tiefel). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Wien (Hofburgtheater). Hamlet, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Förster), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. Macbeth, 2 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 1 m. — Antonius und Cleopatra, 1 m.
Wiesbaden (Königl. Schauspiele). König Lear (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.
Worms (Stadttheater, Dir. C. Heuser). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
Würzburg (Stadttheater, Dir. E. Reimann). Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.) — König Richard III. (Keller-Schlegel), 2 m. (Friedmann a. G.) — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.)
Zeitz und *Arnstadt* (Stadttheater, Dir. Nolte). Othello (Schlegel-Tieck). 1 m. — Romeo und Julia (Ed. Devrient), 2 m.
Zittau und *Bautzen* (Stadttheater, Dir. Haberstroh). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Zürich (Stadttheater). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello, 2 m. — König Richard III., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Zwickau und *Greiz* (Stadttheater, Dir. Dorn-Wunderlich). Romeo und Julia, 3 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. December 1882 durch 133 Bühnengesellschaften 28 Shakespeare'sche Werke in 653 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Hamlet	105mal	von	75	Bühnengesellschaften
Othello	78 „	„	54	„
Der Widerspenstigen Zähmung	63 „	„	44	„
Der Kaufmann von Venedig .	59 „	„	46	„
Das Wintermärchen	53 „	„	23	„
	(15mal an 4 Orten v. d. Meiningern)			
Der Sommernachtstraum . . .	45mal	von	20	Bühnengesellschaften
Julius Caesar	39 „	„	9	„
	(25mal an 6 Orten v. d. Meiningern)			
Romeo und Julia	38mal	von	27	Bühnengesellschaften
König Richard III.	35 „	„	26	„
Was ihr wollt	24 „	„	10	„
	(13mal an 4 Orten v. d. Meiningern)			
Viel Lärm um Nichts . . .	23mal	von	19	Bühnengesellschaften
König Lear	14 „	„	11	„
Macbeth	11 „	„	8	„
Der Sturm	8 „	„	3	„
König Richard II.	8 „	„	6	„
König Heinrich IV. I. Th. .	7 „	„	6	„
König Heinrich IV. II. Th. .	6 „	„	5	„
König Heinrich V.	5 „	„	5	„
Die Komödie der Irrungen . .	5 „	„	2	„
Antonius und Cleopatra . . .	5 „	„	2	„
Maaß für Maaß.	4 „	„	2	„
Perikles	4 „	„	1	„
Coriolanus	3 „	„	1	„
König Johann	3 „	„	3	„
König Heinrich VI. I. Th. . .	3 „	„	3	„
König Heinrich VI. II. Th. .	3 „	„	2	„
Wie es euch gefällt	1 „	„	1	„
Cymbelin	1 „	„	1	„

„Die Widerspenstige" gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles" an folgenden Orten zur Aufführung:

Morungen, Heilsberg, Liebstadt, Friedland, Schippenbeil, Nordenburg, Angerburg, Drengfurt, Sensburg, Johannisburg, Ortelsburg, Bischofstein, Passenheim, Wartenburg, Seeburg, Mehlsack, Zinten, Lübben, Liebenthal, Petersdorf, Wünschelburg, Liban, Friedland, Müllheim, Landeshut, Hamburg (Mähls Tivoli), Schongau, Reutlingen, Stade, Gottesberg, Hermsdorf, Freiburg i. Schl., Flensburg (Tivoli), Blankenburg a. H., Rathenow, Partenkirchen, Charlottenburg, Husum, Flensburg, Grundhof, Jauer, Wehlau, Labiau, Hamburg (Centralhalle) je 1mal, Frankfurt a. d. O. (Sommertheater), Hamburg (Tivoli St. Georg) je 2mal.

Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1881 und 1882.

(Mit Nachträgen zur Bibliographie seit 1864 in Band I, II, III, V, VI, VIII, X, XII, XIV und XVI des Jahrbuches.)

Von

Albert Cohn.

Es wird in Erinnerung gebracht, daß die 'Bibliographie' Recensionen und Anzeigen von Büchern, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke im allgemeinen nicht verzeichnet. Nur ausnahmsweise finden Arbeiten dieser Art Aufnahme.

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

Shakspere-Quarto Facsimiles.

No. 6. Shakspere's Merry wives of Windsor: the first quarto, 1602, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with introduction by P. A. Daniel. London: Publisht by W. Griggs, 4°. [1881]. pp. XVI, 53.

'No. 7. Shakspere's Merchant of Venice: the first (tho worse) quarto, 1600, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with forewords by Frederick J. Furnivall. London: Publisht by W. Griggs. [1881]. 4°. pp. XII, 78.

No. 8. Shakspere's King Henry the fourth, part I: the first quarto, 1598, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with forewords by Herbert A. Evans. London: Publisht by W. Griggs. [1882]. 4°. pp. XIII, 79.

No. 9. Shakspere's King Henry the fourth, part II: the quarto of 1600, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with forewords by Herbert A. Evans. London: Publisht by W. Griggs. [1882]. 4°. pp. XII, 85 and 2 leaves.

The Hamnet Shakspere: according to the first folio (spelling modernised). Edited by Allan Park Paton. 8°.

Part VI. The tragedy of Coriolanus: according to the first folio (spelling modernised). With introduction (including two phototypes) and relative lists. By Allan Park Paton. London: Longmans and Company, 1880. pp. LXIX, 106.

Part VII. The tragedy of Julius Caesar: according to the first folio (spelling modernised). With relative lists of emphasis-capitals, and introduction, including remarks on the deviation of modern editors from Shakspere's punctuation, as it is shewn in the original edition (1623). By Allan Park Paton. London: Longmans and Co., 1881. pp. XXXVI, 76.

THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE. The text carefully restored according to the first editions. With introduction, notes, original and selected, and a life of the poet. By H. N. Hudson. Revised edition. With illustrations. Cabinet edition. 11 vol. Boston, 1878. 16mo.

THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE. Edited with a critical biography by W. M. Ros[s]etti. With a glossary and illustrations. London: E. Moxon [1880]. 8⁰. pp. XVI, 974.

Moxon's Popular Poets.

THE WORKS OF SHAKESPEARE. The text revised by Alexander Dyce. Fourth edition. 10 vols. London: Bickers and Son, 1881. 8⁰.

SHAKESPEARE, edited by Howard Staunton. Edition de luxe, with 800 illustrations by Sir John Gilbert. 15 vol. London: Routledge and Sons, 1881. Imp. 8⁰.

On the late Mr. Howard Staunton's relation to this edition, see: Notes and Queries 1881, Oct. 1, pp. 263—264, a communication by C. M. Ingleby.

THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. With a life of the poet, explanatory foot-notes, critical notes, and a glossarial index. By H. N. Hudson. Harvard edition. 20 vol. With a portrait of the poet. Boston, Mass.: Ginn, Heath and Co., 1881. 12⁰.

Contents:

I. Life. — The comedy of errors. The two gentlemen of Verona. pp. XXXIII, 254. — II. Love's labour's lost. The taming of the shrew. pp. 258. — III. A midsummer night's dream. The merchant of Venice. pp. 253. — IV. All's well that ends well. Much ado about nothing. pp. 265. — V. As you like it. Twelfth night. pp. 253. — VI. The merry wives of Windsor. Measure for measure. pp. 268. — VII. The tempest. The winter's tale. pp. 291. — VIII. King Henry VI, parts I and II. pp. 266. — IX. King Henry VI, part III. King Richard III. pp. 304. — X. King John. King Richard II. pp. 261. — XI. King Henry IV, parts I and II. pp. 293. — XII. King Henry V. King Henry VIII. pp. 308. — XIII. Titus Andronicus. Romeo and Juliet. pp. 267. — XIV. Julius Caesar. Hamlet. pp. 336. — XV. King Lear. Timon of Athens. pp. 318. — XVI. Antony and Cleopatra. Troilus and Cressida. pp. 360. — XVII. Macbeth. Othello. pp. 318. — XVIII. Cymbeline. Coriolanus. pp. 359. — XIX. Pericles. The two noble kinsmen. Venus and Adonis. pp. 327. — XX. Lucrece. Sonnets, etc. Index of words, phrases and allusions explained in the foot-notes. pp. 327.

Reviewed: Literary World. Boston. July 16, 1881, pp. 248—49, by W. J. Rolfe.

SHAKESPEARE'S WORKS. With life, glossary, etc. Reprinted from the early editions and compared with recent commentators. Albion edition. London: Warne, 1881. 8⁰. pp. 1116.

SHAKESPEARE'S COMPLETE WORKS. Edited by William Michael Rossetti. Library edition. London: Ward and Lock, 1881. 8⁰.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. With life by Alexander Dyce. New-York: R. Worthington, 1881. 8⁰. pp. 1057.

THE WORKS OF SHAKESPEARE, edited by H. Staunton, with illustrations by Sir J. Gilbert. London: Routledge and Sons, 1882. 4⁰. pp. 680. With portrait and 511 illustrations.

Published in 10 parts: Routledge's Sixpenny series.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE, edited by Charles Knight. With illustrations by Sir J. Gilbert. 3 vols. London: Routledge and Sons, 1883 [1882]. 12⁰. pp. VI, 793; VI, 810; VI, 807.

SHAKSPERE'S WORKS. [The parchment library edition]. Vol. I—IV. London: Kegan Paul and Co., 1882. 8⁰. Vol. I: pp. 330. Vol. II: pp. 316. Vol. III: (?) Vol. IV: pp. 262.

To be completed in 12 vols.

THE LEOPOLD SHAKSPERE. The poet's works in chronological order, from the text of Professor Delius, with The two noble kinsmen and Edward III. and an introduction by F. J. Furnivall. Illustrated. New edition. London: Cassell, Petter, Galpin and Co., 1882. 8⁰. pp. 1182.

SHAKESPEARE'S WORKS. Miniature edition. 36 parts. London: W. Kent and Co., 1882. 32⁰.

THE ROYAL SHAKSPERE. The poet's works in chronological order from the text of Professor Delius. With The two noble kinsmen and Edward III. and an introduction [written in 1877, partly revised in 1881] by F. J. Furnivall. With illustrations on steel and wood from original designs. Vol. I. London: Cassell, Petter, Galpin and Co., 1882. 4⁰. pp. 520.

Reviewed: Saturday Review. London. No. 1408, Oct. 21, 1882, pp. 544—45: Mr. Furnivall on Shakspeare.

The complete works of William Shakespeare. Edited with a critical biography by William Michael Rossetti. With an essay on the chronology of Shakespeare's plays by Edward Dowden. A history of the drama in England to the time of Shakespeare by Arthur Gilman. A critical introduction to each play by Augustus W. von Schlegel. An essay on Shakespeare's indebtness to the bible. A list of early editions of Shakespeare's plays. An index to noteworthy scenes. An index to all the characters. A list of the songs in the plays. An index to familiar quotations and a carefully prepared glossary. Shakespeare's will, etc. Boston: D. Lothrop and Co., 1882. 8⁰. pp. CXXVI, 1008.

Shakespeare's dramatic works. With glossarial notes and biographical sketch, by R. Inglis. London and Edinburgh: Gall and Inglis, 1882. 8⁰.

The dramatic works of William Shakespeare. Edited by W. G. Clark and W. Aldis Wright. 3 vol. New York: American Book Exchange [1881]. 16⁰. pp. 849; 967; 803.

Select plays of Shakspere. (Rugby edition, for the use of Rugby school). Macbeth. Edited by C. E. Moberly. Rugby: Billington, 1881. 12⁰. pp. 102.

Select plays of Shakspere. (Rugby edition, for the use of Rugby school). A midsummer night's dream. Edited by C. E. Moberly. Rugby: Billington, 1881. 12⁰. pp. 94.

Select plays of Shakespeare. (Clarendon-press series.) The life of King Henry the fifth. Edited by William Aldis Wright. Oxford: Clarendon-press. (London: Frowde.) 1881. 8⁰. min. pp. XL, 196.

Memorial theatre edition: Much ado about nothing. As you like it. Twelfth night. Edited by C. E. Flower [of Stratford-on-Avon]. London: Samuel French [Birmingham printed], 1881—82. 8⁰.

The texts are given in their entirety, but showing, by means of variation in the type, what passages it is customary to suppress in the acting versions used in the Memorial theatre, Stratford-on-Avon. Other indications are furnished of the transpositions of scenes which are being made in the acting of the plays.

The Shakspere reading book: being seventeen of Shakspere's plays abridged for the use of schools and public readings. By H. Courthope Bowen. London: Cassell, Petter, Galpin and Co. [1881]. 8⁰. pp. VI, 571.

Contents: Midsummer night's dream. Romeo and Juliet. Richard II. Richard III. King John. The merchant of Venice. King Henry IV. King Henry V. Much ado about nothing. As you like it. Twelfth night. Julius Caesar. Hamlet. Macbeth. Coriolanus. The tempest. King Henry VIII.

Shakspere. [Five short selections from the dramatic works of W. S.] London. [1882]. 8⁰. pp. 8.

Coles and Tomlin's School Series.

Shakespeare: Certain selected plays abridged for the use of the young. By Samuel Brandram. London: Smith, Elder and Co., 1881. 8⁰. pp. XIII, 381.

Reviewed: The Academy, No. 468, Apr. 23, 1881, p. 293, by Edward Dowden.

Shakespeare: Certain selected plays abridged for the use of the young. By Samuel Brandram. Second edition. London: Smith, Elder and Co., 1882. 8⁰. pp. 340.

Shakespeare for the young folk. Midsummer night's dream. As you like it. Julius Caesar. Edited by R. R. Raymond. [Selections from the text with a connecting narrative]. Illustrated. New York: Fords and Co., [1881]. 8⁰. pp. VIII, 224.

Shakespeare's comedy of All's well that ends well. Edited with notes by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1881. squ. 16⁰. pp. III, 186.

Shakespeare's tragedy of Antony and Cleopatra. Edited with notes by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1881. squ. 16⁰. pp. V, 222.

Shakespeare's ANTONY AND CLEOPATRA. With introduction and notes explanatory and critical, for the use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1881. 8⁰. pp. 224.

Shakespeare's COMEDY OF ERRORS. Edited with notes by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1881. squ. 16⁰. pp. 154.

Shakespeare's tragedy of CORIOLANUS. With introduction and notes by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1881. 8⁰. pp. 221.

Shakespeare's tragedy of CORIOLANUS. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. New York: Harper and Brothers, 1881. 8⁰. pp. 279.

Reviewed: Revue critique. Paris. 1881, No. 47.

Shakspeare's tragedy of CORIOLANUS. With notes prepared expressly for the Oxford and Cambridge local examinations. London: Allman and Son, 1881. 12⁰. pp. 130.

The Oxford and Cambridge Shakspeare.

Shakespeare's CORIOLANUS. Arranged for school use by H. Irving. Edited by W. H. Baker. London: Wightman and Co., 1880. 8⁰. pp. 38.

Shakespeare's tragedy of CYMBELINE. With introduction and notes explanatory and critical, for the use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1881. 8⁰. pp. 224.

Shakespeare's tragedy of CYMBELINE. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1881. squ. 16⁰. pp. 232.

Shakespeare's HAMLET. Knight's illustrated edition. London: Virtue, 1882. 8⁰.

The history of KING HENRY THE FOURTH. Part the first. With introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn, Heath and Co., 1880. 16⁰. pp. 205.

The history of KING HENRY THE FOURTH. Part the second. With introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn, Heath and Co., 1880. 16⁰. pp. 201.

Shakspeare's play of KING HENRY V. With notes prepared expressly for the Oxford and Cambridge local examinations. London: Allmann and Son, 1881. 12⁰. pp. 128.

The Oxford and Cambridge Shakspeare.

Shakespeare's KING HENRY V, with notes, examination papers, and plan of preparation. London and Edinburgh: W. and R. Chambers, 1882. 8⁰. pp. 128.

Shakespeare's history of KING HENRY THE SIXTH, parts 1, 2, 3. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1882. 16⁰. pp. V, 164; V, 183; V, 172.

Shakespeare's tragedy of KING LEAR. With notes specially prepared for the Oxford and Cambridge local examinations. London: Allmann and Sons, 1881. 12⁰. pp. 126.

The Oxford and Cambridge Shakspeare.

Shakespeare's JULIUS CAESAR. With introduction, notes and examination papers, and an appendix of prefixes and terminations. By Thomas Parry. London: Longmans and Co., 1882. 8⁰. pp. IV, 154, with 9 woodcuts.

Longmans' Modern Series.

Shakespeare's comedy of LOVE'S LABOUR'S LOST. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1882. squ. 16⁰. pp. V, 173.

MACBETH, as presented at the Lyceum theatre under the management of Mr. H. Irving. London: Chiswick press. (Date?)

Shakespeare's comedy of MEASURE FOR MEASURE. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers 1882. 8⁰. pp. 175.

THE MERCHANT OF VENICE, by W. Shakespeare. (Selections from acts 1,3,4.) New York: Clark and Maynard, 1881. 12⁰. pp. 32.

English School Classics for classes in English literature, reading, grammar, etc.; edited by eminent English scholars. No. 14.

Shakespeare's comedy of THE MERRY WIVES OF WINDSOR. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1882. 8⁰. pp. 173.

William Shakespeare's comedy of MUCH ADO ABOUT NOTHING. With critical and explanatory notes by John Hunter. New edition. London: Longman and Co., 1882. 12⁰. pp. 100.

MUCH ADO ABOUT NOTHING, as presented at the Lyceum theatre under the management of Mr. H. Irving. London: Chiswick press. (Date?)

Shakespeare's OTHELLO. With introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and in families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1881. 8⁰. pp. 209.

OTHELLO, as presented at the Lyceum theatre under the management of Mr. H. Irving. London: Chiswick press. (Date?)

Shakspeare's tragedy of KING RICHARD II. With notes prepared expressly for the Oxford and Cambridge local examinations. London: Allmann and Son, 1882. 12⁰. pp. 126.

The Oxford and Cambridge Shakspeare.

KING RICHARD III. With introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn, Heath and Co., 1880. 16⁰. pp. 219.

KING RICHARD III, as presented at the Lyceum theatre under the management of Mr. H. Irving. London: Chiswick press. (Date?)

We have noticed four of Mr. Irving's acting editions in our present list; three have been noticed before. The seven plays have been issued lately in 1 vol.

ROMEO AND JULIET. With introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and in families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn, Heath and Co., 1880. 16⁰. pp. 168.

ROMEO AND JULIET, a tragedy in five acts, as arranged for the stage by H. Irving and presented at the Lyceum Theatre. London: Chiswick Press, 1882. 8⁰. pp. VI, 79.

ROMEO AND JULIET. Shakspeare's tragedy as performed at the Lyceum. Edited by Henry Irving. Second ed. London: Bickers & Son, 1882.

Shakespeare's ROMEO AND JULIET. Knight's illustrated edition. London: Virtue, 1882. 8⁰.

Shakespeare's comedy of THE TAMING OF THE SHREW. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1881. squ. 16⁰. pp. III, 180.

The TAMING OF THE SHREW, a comedy in five acts by Shakespeare. Arranged for drawing-room acting or school theatricals by M. B. H. London: Sampson Low and Co., 1881. 8⁰. min. pp. 78.

Shakespeare's tragedy of TIMON OF ATHENS. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1882. 16⁰. pp. III, 176.

Shakespeare's comedy of TROILUS AND CRESSIDA. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper und Brothers, 1882. squ. 16⁰. pp. III, 222.

This play, like Timon of Athens, not being intended for school use or for social reading, these two texts are given without expurgation.

Shakespeare's comedy of THE TWO GENTLEMEN OF VERONA. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1882. 16⁰. pp. III, 158.

The POETICAL WORKS of William Shakespeare and the Earl of Surrey. With memoir and critical dissertation [by G. Gilfillan]. The text edited by C. C. Clarke. London: Cassell, Petter and Galpin, [1878]. 8⁰. pp. XL, 316.

Cassell's Library Edition of British Poets.

The SONNETS of William Shakespeare. Edited by Edward Dowden. London: Kegan Paul and Co. 1881. Frontispiece etched by Leopold Lowenstam, after the death-mask. 8⁰. pp. LXII, 251.

The first edition, forming part of 'The Parchment Library'.
Reviewed: The Academy. London. Aug. 27, 1881, p. 154, by F. J. Furnivall.

The SONNETS of William Shakespeare. Edited by Edward Dowden. London: Kegan Paul and Co., 1882. pp. IX, 306.

The second edition, containing in addition to the original „introduction“ a part II, giving a bibliography of the edition of the sonnets with extracts from the critical comments of the editors and others down to the end of 1881. This new matter fills 75 pages. The „notes“ are also enlarged by additional illustrative quotations, annotations from German scholars, etc.
Reviewed: The Athenaeum. London. Febr. 11, 1882, p. 218.

The SONNETS of William Shakespeare. Edited by Edward Dowden. New York: Appleton and Co., 1881. 8⁰. pp. XIII, 345.

Some well-known 'Sugard SONNETS' by William Shakespeare. Re-sugar'd with ornamental borders, designed by Edwin J. Ellis, and etched by Tristram J. Ellis. [With 12 etchings]. London: Henry Sotheran and Co., 1882. 4⁰.
750 copies printed, 25 copies (first proofs) on satin, signed.

b. SHAKESPEAREANA.

A. (J. G.). Shakspeares in Lincolnshire and Suffolk.
Notes and Queries 1882, Nov. 4, p. 368.

The probable age of William Shakespeare. [Satirical].
The Town Crier: Or, Jacob's Belles Lettres. Birmingham. Vol. XX, No. 10, May, 1881.

American Shakespearians.
The Literary World. Boston. Feb. 26, 1881, p. 88—89.

ARBUCLE (John). Charles and Mary Lamb. With portraits of both.
Scribner's Illustrated Magazine. New York. For March 1881.

ATKINSON (Henry G.). Bacon a poet.
Notes and Queries. London. March 18, 1882. — Ibid. April 22, 1882, by C. M. Ingleby.

AVELING (E. B.). The works of Shakspeare.
Hall of Science Thursday lectures. London: Freethought Publishing Co., 1882. 8⁰.

B. (I. A.). Shakespeare. [A communication on the Bacon-Shakespeare controversy, quoting a comprehensive letter from Joseph Crosby of Zanesville, O.].
Church Eclectic. Utica, N. Y. Nov., 1880.

[BACON (Delia)]. Query as to the history of Delia Bacon, and whether there was any consanguinity between her family and that of Lord Bacon.
Notes and Queries, Boston Transcript, Feb. 13, 1882. Query 4275, and five answers.

The Bacon-Shakespeare controversy.
The Literary World. Boston. Oct. 21, 1882. Reprinted by Mr. Ingleby in Notes and Queries, Dec. 16, 1882.

BAKER (H. Barton). Jaques. (Its pronunciation in As you like it.)
The Athenaeum, No. 2847, May 20, 1882, p. 646.

The Bard of Avon birthday text-book. Compiled from Shakespeare's plays and poems. London: Routledge and Sons, 1881. 12⁰. pp. 256.

BARR (Amelia E.). The young people in Shakspeare's dramas. For youthful readers. [King John. — King Henry VI, part III. — King Richard III. — Coriolanus. — Cymbeline. — King Lear. — The Winter's Tale]. Illustrated. New York: D. Appleton and Co., 1882. 12⁰. pp. 258.
Reviewed: Literary World. Boston. 1882, No. 21, p. 356.

BARR (Amelia E.). Shakespearean operas.
The Atlantic Monthly. New York. April, 1882, p. 461—69.

BARTLETT (John). The Shakespeare phrase book. Boston (Cambridge, Mass., printed): Little Brown and Co., 1881. 8⁰. pp. VIII, 1034.
'This book is intended to be an index of the phraseology of Shakespeare; a concordance of phrases rather than of words. Its plan is to take every sentence from his dramatic works which contains an important thought, with so much of the context as preserves the sense, and to put each sentence under its principal words, arranged in alphabetical order . . . The text of Clark and Wright has been followed with some slight changes. At the end of the book comparative readings are given from the text of Dyce, Knight, Singer, Staunton, and Rich. Grant White.' — *Preface.*

Birthday text book, or, quotations from Shakespeare. London: Mack, 1882. 32⁰.

The great book robbery: A Warwickshire man seriously implicated. By a literary thief. Dedicated to April 23rd in every year. Published for the author in London, April, 1881. (At the end:) Printed and published by Charles Henry, 17, Johnson's court, London. 8⁰. pp. 16.

Mr. Booth in Lear.

The Academy. London. No. 459, Feb. 19, 1881, p. 143.

Boult (Joseph). Hamlet, Act II, sc. 2: 'A good kissing carrion'.

The Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. Vol. I, 1882, p. 334. Vol. II, 1882, p. 50—51, by Brinsley Nicholson; p. 105, by Jos. Boult; p. 271—72, by Br. Nicholson.

Butler (James Davie). The 'Ἅπαξ λεγόμενα' in Shakspere. Omnia rara praeclara; ipsa raritate rariora. (From the Wisconsin Academy of Sciences, arts and letters). [1882]. 8°. pp. 14.

Caine (Thom. Hall). Sonnets of three centuries [of Shakespearean, of Miltonian, and of contemporary structure]. A selection including many examples hitherto unpublished. London: Elliot Stock, 1882. 4°. pp. XXXVI, 351.

Chamberlain (M. H.). Coleridge vs. Shakespeare.

The Literary World. Boston. March 12, 1881, p. 103.

Child (Theodore).

'Mr. Theodore Child, formerly a scholar of Trinity, Cambridge, who has been long in Paris, has written a little volume giving a history, literary, anecdotic and bibliographic, of Shakspere and his works in France from the end of the 18th cent. up to the present day. His volume contains much curious information about the companies of English actors who have played in Paris, their rejection by the early Anglophobists, their warm acceptance by the Anglomaniacs stimulated by the beautiful Miss Smithson, whom Berlioz married, and then the indifference that succeeded. Sketches of all the French Shaksperian critics and translators are also given; and justice is done to the much abused Ducis, who, though he mauled Sh. horribly, yet did much to spread the influence of his „master" in France.'

The Academy. London. Feb. 25, 1882.

Clarke (James Freeman). Did Shakespeare write Bacon's works?

North American Review. February, 1881. — The Literary World. Boston, Feb. 12, 1881, has an article on Mr. Clarke's paper, by W. J. Rolfe.

Clarke (Mary Cowden). Complete concordance to Shakespeare. New edition. London: Bickers and Son, 1878. Roy. 8°. pp. 800. — Another issue (Student's reissue in 12 monthly parts). 1881.

Cole (Henry). Falstaff's 'Boars-Head'.

The Antiquary. London. Vol. III, 1881, p. 186.

Cook (Dutton). Othello at the Lyceum. [Mr. Booth: Othello.]

The Academy. London. No. 470. May 7, 1881, p. 345.

Cox (Sergeant). The psychology of Hamlet. London, 1879. 8°.

Papers of the Psychological Society of Great Britain, No. 17.

Crosby (Joseph). Address to the Wheeling Shakespeare Club, April 23, 1881.

The Wheeling, W. Wa. Sunday Leader, April 24, 1881.

Crosby (Joseph). Measure for measure, Act. I, sc. 3: 'And yet my nature never in the fight ‖ To do in slander'.

The Literary World. Boston. Oct. 8, 1881, p. 352.

D. (J.). Coriolanus, Act I, sc. 9, l. 31: 'and *tent* themselves with death'.

Notes and Queries 1881, April 30, p. 344; Sept. 24, p. 245, by Chr. W.

D. (J.). Coriolanus Act 1, sc. 9, l. 46: 'Let him be made an *overture* for the wars'.

Notes and Queries 1881, April 30, pp. 344—5; May 28, pp. 425—6, by C. M. I.; June 11, p. 465, by J. D.

D. (J.). Coriolanus, Act II, sc. 2, l. 31: ' . . . to *have them* at all into their estimation and report'.

Notes and Queries 1881, May 7, p. 362.

D. (J.). Coriolanus, Act II, sc. 2, l. 65: '*That's off, that's off;* ‖ I would you rather had been silent'.

Notes and Queries 1881, May 7, p. 362.

[D. (J.). Love's labour's lost, Act 1, sc. 2, l. 136: '...she is allowed for the *day-woman*'.] See *Jahrbuch* XVI, p. 442.

Notes and Queries 1881, April 2, p. 264, by J. H. Cooke.

[D. (J.). Merchant of Venice, Act II, sc. 5, l. 46: The *patch* is kind enough'. — Macbeth, Act V, sc. 3, l. 15: 'What, soldiers, *patch?*']. See *Jahrbuch* XVI, p. 442.

Notes and Queries 1881, Apr. 2, p. 263, by R. R.

D. (J.). The tempest, Act III, sc. 1, l. 13: 'Most busie *lest*'.

Notes and Queries 1882, July 8, p. 24; July 22, p. 65, by H. Wedgwood; Sept. 30, p. 261, by Br. Nicholson.

Davies (J.). The Shaksperian characters of Richard III. and Hamlet. Warrington: 'Guardian' Office, 1882.

Dawson (George). The speeches of George Dawson on Shakespeare, including two lectures on Hamlet. Selected by C. C. Cattell. London, 1878. 8°.

Della Corte's account of Romeo and Juliet. [From his *History of Verona,* 1594].

The Antiquary. London. Vol. III, 1881, pp. 265—66.

Dowden (Edward). Shakspere. Critical study of his mind and art. [From the third English edition]. New-York: Harper and Brothers, 1881. 12°. pp. XVIII, 386.

Dowden (Edward). The Kesselstadt 'Shakspere death-mask'.

The Academy. Sept. 3, 1881, pp. 181—2. — Ibid., Sept. 10, pp. 200—1, by Ronald Gower and F. J. Furnivall. Ibid. Sept. 17, p. 219, by K. Elze. — Ibid. Sept. 24, p. 240, by Edw. Dowden.

Early English drama.

St. James's Magazine. London. Jan., 1882.

Ellacombe (H. N.). Shakespeare as an angler.

The Antiquary. London. Vol. IV, 1881, p. 142—147. 193—197. Vol. V, 1882, p. 182.

Elze (K.). King Henry IV, part. 1, Act III, sc. 1: 'I tell you what ‖ He held me last night, at least, nine howres' etc.

Notes and Queries 1881, June 18, p. 485; Sept. 24, p. 245, by Br. Nicholson. 1882, Feb. 18, p. 124, by K. Elze; June 3, p. 424, by the same.

Elze (K.). The taming of the shrew. Induction I, l. 44: 'Even as a flattering dream'. l. 49: 'And burn sweet wood'.—Act 1, sc. 2, l. 5: 'Here sirrah Grumio, *knock—knock,* I say'. L. 146: 'Hark you, sir; I'll have them *very* fairly bound.' — Act IV, sc. 1, l. 125: 'Where is Nathaniel' etc.

The Athenaeum, No. 2785, March 12, 1881, pp. 365—6.

Elze (K.). Shakspeare notes. The taming of the shrew, Act 1, sc. 1, l. 209: 'Some Neapolitan, *or meaner man* of Pisa'. — Hamlet, Act III, sc. 2, l. 132: 'Nay, 'tis *twice* two months.' L. 137: 'I'll have a suit of sables.' Act IV, sc. 3, l. 28: '. . . and eat of the fish that hath fed of that worm'. — Othello, Act IV, sc. 2, l. 9: 'To fetch her fan, her gloves, her mask, *nor* nothing'.

The Athenaeum, No. 2798, June 11, 1881, p. 783. — Ibid. No. 2800, June 25, p. 848, by A. H. and another paper by B. Nicholson.

Emerson on the authorship of Henry VIII [in his *Representative Men*].

The Literary World. Boston. May 20, 1882, p. 166.

Falbe (Count de). The Hamlet Saga.

The Nineteenth Century. London. December, 1882.

Fennel (J. H.). Shakespeare's knowledge of natural history.

The Antiquarian Chronicle and Literary Advertiser, edited by J. H. Fennell. London. No. I—VI, June to November 1882.

Ferguson (S.). Shakespearian breviates. An adjustment [in verse] of twenty-four of the longer plays of Shakespeare to convenient reading limits. Dublin: Hodges and Co., 1882. 8°. pp. IX, 84.

Field (Kate). Fechter as Hamlet.

Charles Albert Fechter. By Kate Field. Boston: James R. Osgood and Co. 1882. pp. X, 205.

Fitzgerald (P.). New history of the English stage. 2 vols. 1882.

Fleay (F. G.). On the actor-lists, 1578—1642. [Reprinted from vol. IX. of the Transactions of the Royal Historical Society]. London: Printed for private circulation, 1881. 8°. pp. 40.

Fleay (F. G.). On the history of theatres in London [from their first opening in 1576 to their closing in 1642]. London: Printed for private circulation, 1882. 8°. pp. 20.

F[ollett] (O.). The Shakespeare plays, the theatre, etc. Who wrote Shakespeare? Sandusky, O: May 1879. 8°. pp. 47. — Addendum to Who wrote Shakespeare? Sandusky, O.: May 1881. 8°. pp. 12.

Both printed for private circulation.

Fuller (Edward). Hamlet's uncle.

The Literary World. Boston. Dec. 2, 1882, p. 425.

Furness (Horace Howard). Report on the Barton collection, Boston Public Library.

Annual report of the Boston Public Library. — Reprinted in: The Literary World. Boston. Oct. 7, 1882, pp. 332—3. — *See ibid.* Oct. 21, 1882, p. 356, a note by Mr. Justin Winsor on the 'Scott' Shakespeare in the Barton collection [a copy of vol. 1 and 2, out of the 3 in the Barton collection, in the Dyce collection, South Kensington Museum] and *ibid.* November 18, 1882, p. 404, a note by Mr. Crosby on 'Steevens's own' ed. of Shakespeare, which is dated 1793 and not 1798 as printed in the 'Report'.

FURNIVALL (F. J.). Will of William Shakspere, of St. Sepulchre's, London. A. D. 1413.
The Academy. London. No. 459, Feb. 19, 1881, p. 136.

FURNIVALL (F. J.). To the Trinity and other with-drawers from The New Shakspere Society. (London) 25th April, 1881. 8⁰. 1 page.

FURNIVALL (F. J.). Shakspere's 'Loach'. Henry IV, part. I, Act II, sc. 1, l. 23: 'Your chamber-lye breeds fleas like a *loach.*'
The Academy. London. 1882, May 13, p. 340. — May 27, p. 379, by W. Houghton.

FURNIVALL (F. J.). The folio-alterers of Shakspere's text.
The Academy. London. 1882, July 22; No. 543, Sept. 30.

FURNIVALL (F. J.). '— Y final' in Shakspere.
The Academy. London. No. 541, Sept. 16, 1882, pp. 206—7.

FURNIVALL (F. J.). The end of Shakspere's playhouses.
The Academy. London. No. 547, Oct. 28, 1882, pp. 314—5.

GEARY (Henry). A Shakespeare Museum [at Stratford-on-Avon].
The Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. Vol. II, 1882, p. 274—75.

GILES (Henry). Human life in Shakespeare. New edition with an introductory note by John Boyle O'Reilly. Boston: Lee and Shepard, 1882. 8⁰.
Lectures given at the Lowell Institute. First ed. 1868. See *Jahrbuch*, V, p. 384.

GILL (Watson). An error in Henry IV, part. 1, Act II, sc. 5: 'For by my *mother* I derived am.'
The Literary World. Boston. March 11, 1882, p. 83.

GLADSTONE. A suggestion as to the meaning of one of Shakspere's words: Othello, Act I, sc. 1, l. 22: '. . . A fellow that never set a *squadron* in the field' —, communicated to the New Shakspere Society through prince L. L. Bonaparte.
The Academy. London. No. 458, Feb. 12, 1881, p. 116.

GOADBY (Edwin). The England of Shakespeare. London: Cassell, Petter, Galpin and Co. [1881.] 12⁰. pp. 192.

GOULD (George). Corrigenda and explanations of the text of Shakspere. London: J. S. Virtue and Co., 1881. 8⁰. pp. 16.

GOWER (Lord Ronald). A monument to Shakespeare. Illustrated.
The Art Journal. London. November 1881.

GRANT (Charles). The fairyland of Shakespeare.
The Gentleman's Magazine. London. April, 1881.

H. (A.). Verses prefixed to the second Folio. [I. M. S. = James Shirley].
The Athenaeum, No. 2784. March 5, 1881, p. 344.

[H. (C. F.) Romeo and Juliet, Act V, sc. 3, l. 114: 'Seal with a righteous kiss', etc.] See *Jahrbuch* XVI, p. 444.
Notes and Queries 1881, Dec. 3, p. 443, by C. F. H.

HACKETT (J. H.). A letter on Hamlet.
The Antiquarian Chronicle and Literary Advertiser. Ed. by James H. Fennell. London. No. 1, 1882.

HALES (John W.). Stratford-on-Avon in 1605.
Athenaeum 1877, II, pp. 565—66.

HALES (John W.). 'Adam Bede' and 'Hamlet'.
The Athenaeum, No. 2776, Jan. 8, 1881, pp. 56—7.

HALL (Hubert). Shakespeare's Stratford.
The Antiquary. London. Vol. IV, 1881, p. 182—3.

HALLIWELL-PHILLIPPS (James Orchard). A budget of notes and memoranda on the life and works of Shakespeare, and on the history of the early English stage. London: J. E. Adlard, 1880. 8⁰. pp. 48.
25 copies only printed.

[HALLIWELL-PHILLIPPS (James Orchard)]. An inventory of the goods and chattels of Ann Shaw, the friend and neighbour of Shakespeare, at Stratford-upon-Avon, taken in the year 1630. Now first printed from the original manuscript. [Edited by J. O. Halliwell-Phillipps]. London: Privately printed, 1880. 12⁰. pp. 13.
20 copies only printed.

HALLIWELL-PHILLIPPS (James Orchard). Cursory memoranda on Shakespeare's tragedy of Macbeth, with early notices of the moving wood stratagem. Brighton: J. G. Bishop, 1880. 8⁰. pp. 15.
20 copies only printed.

HALLIWELL-PHILLIPPS (James Orchard). Memoranda on Shakespeare's comedy of Measure for measure. London: Privately printed, 1880. 12⁰. pp. 10.
20 copies only printed.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Discursive notes on Shakespeare's tragedy of Romeo and Juliet. London: J. E. Adlard, 8°.

20 copies only printed.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Memoranda on Shakespeare's Tempest, chiefly with reference to the probable date of that drama. Brighton: J. G. Bishop, 1880. 4°. pp. 8.

20 copies only printed.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Memoranda on Shakespeare's tragedy of Troilus and Cressida. London: Privately printed, 1880. 12°. pp. 9.

20 copies only printed.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Outlines of the life of Shakespeare. Brighton: Printed for the author's friends, 1881. 8°. pp. 192.

Reviewed: The Athenaeum, No. 2797, June 4, 1881; No. 2802, July 9, 1881, by R. Hendrie.

Halliwell-Phillipps (J. O.) Outlines of the life of Shakespeare. The second edition [considerably enlarged]. London [Brighton printed]: Longmans, Green and Co., 1882. 8°. pp. XVI, 703.

Contents: Outlines. Illustrative notes. North's Plutarch. Henry the eighth. After the funeral. The two noble kinsmen. Spurious plays. Early notice of Hamlet. Lord Pembroke's actors. Coventry nuptials. The Theatre and Curtain. Shakespeare's neighbours. The New Place. The Chapel Lane. The mulberry tree. The Ratsey episode. The only shake-scene. The later theatres. The Davenant scandal. Contemporary notices. Theatrical evidences. The copyright entries. Lifetime editions. The first folio. Documentary appendix. Index.

Reviewed: The Athenaeum, No. 2853, July 1, 1882. — The Academy, No. 541, Sept. 16, 1882.

Halliwell-Phillipps (J. O.)

'We are informed that Mr. H.-Ph. has just discovered in Warwickshire a valuable collection of documents throwing considerable light on the social position and history of Shakspeare's connexions in that county. Amongst other matters of interest, it seems that, throughout the poet's youth, his uncle Henry rented a considerable quantity of land under Bartholomew Hales at Snitterfield, and, by a chain of curious evidence, the exact site of his farm has been ascertained. It was situated on the brow of the hill near the church, skirting the road to Luscombe. As Snitterfield is within an easy walk of Stratford-on-Avon, the youthful Shakspeare must have been very familiar with the locality'.

The Athenaeum No. 2795, May 21, 1881, 689.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Curious plagiarism from Hamlet [in: Poems by Henry Tubbe, of St. John's College, Cambridge, 1648—56. MS. Harl. 4126, leaf 50, back. From Eleg. VI, on 'The Roiall Martyr' Charles I].

The Antiquary. London. Vol. I, 1880, p.

Halliwell-Phillipps (J. O.). A Shakespearian ballad book. [The first Booke of Ayres, or Little Short Songs to sing and play to the Lvte, with the Base Viole, newly published by Thomas Morley. London, 1600. fol. — Containing the song *It was a louer* in As you like it].

The Bibliographer. London. No. I, for December 1881.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Two lines omitted in one copy of the first, 1597, edition of Richard III.

Notes and Queries 1881, Apr. 2, p. 264.

Halliwelliana: an annotated list of publications, written or edited by James Orchard Halliwell, latterly known as James Orchard Halliwell-Phillipps. By Justin Winsor.

Harvard University. Library Bulletin, No. 12 (June 1, 1879) to 19 (June 1, 1881).

Hamlet's father.

The Antiquarian Chronicle and Literary Advertiser. Ed. by James H. Fennell. London. No. 1, 1882.

Harris (W.). One of Shakespeare's books. [John Kay, *of Englishe Dogges, newly drawne into English by Abraham Fleming,* 1576].

The Antiquary. London. Vol. III, 1881, p. 209—212.

Hawkey (C.). Shakespeare tapestry woven in verse. London and Edinburgh: Blackwood and Sons, 1881. 8°.

Henty (Will.). Shakespeare's 'Deer-Adventure'.

The Antiquary. London. Vol. IV, 1881, pp. 41—44.

Henty (Will.). Shakespeare's autobiography in The merry wives of Windsor.

The Antiquary. London. Vol. IV, 1881, pp. 233—237. — [Mr. Henty died July 11, 1881].

[Herford (C. H.) and W. H. Widgery. The first quarto edition of Hamlet, etc.]. *Jahrbuch* XVI, p. 445.

Reviewed: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. IV. Band, 1881, pp. 341 bis 43, by O. S. Seemann. — Anglia. Herausg. von R. P. Wuelcker. Halle. IV. Band, 1881, Anzeiger, pp. 27—44, by G. Tanger.

Hickey (Miss E. H.). On the use of trochaic pentameter by Shakspere and others.

The Academy. London. No. 475, June 11, 1881, p. 436.

Hints for teaching Shakspere.
Journal of Education. London. No. 155, for June, 1882.

A history of the Shakespeare-memorial, Stratford-on-Avon. Second edition. London: Cassell, Petter, Galpin and Co., 1882. 4⁰. pp. 40.

Hudson (H. N.). On the Baconian theory.
The Literary World. Boston. Nov. 19, 1881, p. 423.

Ingleby (C. M.). Occasional papers on Shakespeare: Being the second part of 'Shakespeare, the man and the book'. London: Printed by Josiah Allen and published by N. Trübner and Co. 1882. 4⁰. pp. IX, 194.
Contents: Note. — Shakespeare the book: I: The tongue of Shakespeare. [From the Birmingham Gazette of June 27, July 11 and 25, and Aug. 8, 1867]. II: Tests of authorship. III: Metrical tests applied to Shakespeare. By F. G. Fleay. IV. The literary career of a Shakespeare forger. [W. H. Ireland. — Read at a meeting of the Roy. Soc. of Literature, March 27, 1878]. Shakespeare the man: V: The elegy on Burbadge. VI: Shakespeare's play-work. [Part of this essay was prefixed to Cattell's 'Great men's views of Shakespeare', 1879].

Ingleby (C. M.). Capital initials in Shakespeare.
The Antiquary. London. Vol. II, 1880, p. 272.

Ingleby (C. M.). Shakspeare's 'Vllorxa' (Timon of Athens).
The Academy. London. No. 461, March 9, 1881, p. 173.

I[ngleby] (C. M.). King Charles I. and Shakspeare.
Notes and Queries 1881, December 10, p. 465—6.

Ingleby (C. M.). Bacon's Essex-sonnet, and Thomson's essay on renascence drama.
Notes and Queries. January 28, 1882.

I[ngleby] (C. M.). Ben Jonson's censure of Shakspeare.
Notes and Queries 1882, May 25, p. 224.

Ingleby (C. M.). Misprinted articles and pronouns in Shakspeare.
Notes and Queries 1882, Sept. 9, p. 205.

I[ngleby] (C. M.). Shakspeare and Bacon.
Notes and Queries 1882, Sept. 30, p. 277; December 16, p. 492.

Is there any good reason to doubt whether Shakespeare wrote the principal plays that bear his name?
Harvard University Bulletin, edited by Justin Winsor. No. 18; or Vol. II, No. 5, April 1, 1881, p. 156.

Jarvis (John W.). Shakspeare's Hamlet: a scarce edition [Hugh's, first mentioned by Theobald in *Shakespeare restored,* incorrectly dated 1703 by the Cambridge editors and after them by Mr. H. H. Furness in his edition of Hamlet (append. p. 35). The edition mentioned by Mr. Jarvis is dated 1718].
Notes and Queries 1881, Sept. 17, p. 225; Nov. 5, p. 377, by C. M. Ingleby; Nov. 26, p. 437, by J. W. Jarvis; Dec. 3, p. 457, by C. M. Ingleby. — See *Jahrbuch* XIV, p. 376, a paper on the same subject by John Fitchett Marsh.

Jeaffreson (John Cordy). A new view of Shakspeare's will.
The Athenaeum, April 29, p. 539; May 20, p. 634, by F. A. Leo; No. 2848, May 27, 1882, p. 666. — The Literary World. Boston. June 17, 1882, pp. 205—6, by W. J. Rolfe.

Jerrold (Blanchard). The 'Concordance to Shakspeare'.
The Athenaeum, No. 2790, April 16, 1881, p. 525.

K. (H.) Othello, Act V, sc. 2: 'The base Indian'.
Notes and Queries, 1881, April 2, p. 264; Sept. 24, p. 244, by Arthur E. Queckett.

Kemble (Frances Anne). Notes upon some of Shakespeare's plays. [Macbeth, King Henry VIII, The tempest, Romeo and Juliet]. London: R. Bentley and Son, 1882. 8⁰. pp. 170.

Kinton (J. L.). Shakspere's Macbeth.
The Governess. A Ladies' Literary Monthly. London. No. 1, April 1882.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. With illustrations by Sir J. Gilbert. London: Routledge and Sons, [1881]. 8⁰. pp. 400.

Lamb (Charles [and Mary]). Tales from Shakespeare. London: Routledge and Sons [1881]. 8⁰. pp. VIII, 371.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. With numerous illustrations. London: Warne, 1881. 8⁰. pp. 316.
Chandos Classics.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. With 40 illustrations by Sir John Gilbert. London: Routledge and Sons [1882]. 4⁰. pp. 64.
Routledge's Sixpenny Series.

LAMB's tales from Shakespeare; Johnson's Rasselas; and Cottin's Elizabeth, or the exiles of Siberia. London: Whittaker, 1881. 16⁰.

LAMBROS (Sp. P.). Shakspeare in Greece.
The Athenaeum, No. 2861, Aug. 26, 1882, p. 272.

LANCER. Shakespeare's biography. Does it conform to the author of the plays? By 'Lancer'.
Wittenberger Magazine. Springfield, O. November, 1880.

LAWSON (Robert). The epilepsy of Othello.
Journal of Mental Science. London. New Series. Vol. XXVI, 1880, p. 1—11.

LEIGHTON (William). Shakespeare's dream and other poems. Philadelphia: Lippincott, 1881.

LEIGHTON (William). The subjection of Hamlet: an essay toward an explanation of the motives of thought and action of Shakespeare's Prince of Denmark. With an introduction by Joseph Crosby. Philadelphia: J. B. Lippincott and Co., 1882. 4⁰. pp. 74.

[Lenox Library]. Contributions to a catalogue of The Lenox Library. No. V. Works of Shakespeare, etc. New York: Printed for the trustees. 1880. 4⁰. pp. 128.
Pages 3—9: The orthography of the poet's name. [An enumeration of authorities for the four forms: *Shakespear* (42), *Shakspere* (33), *Shakspeare* (111), *Shakespeare* (285). 'Let the minorities yield to the large majority, and hereafter all unite in *Shakespeare*'.
Pages 9—52: Shakespeare's works. (292 items).
Pages 52—96: Shakespeariana 1516—1879 (334 items).
Pages 97—100: A few tributes to Shakespeare. [Quotations from John Hill Burton; The Times, Dec. 26, 1860; A. W. von Schlegel; Coleridge; Chevalier Bunsen; De Quincey; Lord Macaulay; Carlyle. — Signed: Lenox Library, New-York, July 28, 1880. S. Austin Allibone.
Pages 101—102: Chronological index to editions of Shakespeare.
Pages 103—106: Chronological index to Shakespeariana, 1516—1879.
Pages 107—128: General index.

LEO (F. A.). Hamlet, Act I, sc. 4, l. 36. 'The dram of eale' etc.
The Athenaeum, No. 2859, Aug. 12, 1882, p. 221.

LITHGOW (R. A. Douglas). The orthography of Shakespeare's name. Parts I, II.
The Antiquary. London. Vol. II, 1880, p. 191—194. Vol. III, 1881, p. 17—20. 92. Replied to by F. J. Furnivall, p. 92—93. — See *Jahrbuch* XVI, p. 448.

LLOYD (W. Watkiss). Shakspeare notes. — Henry VIII.
The Athenaeum, No. 2805, July 30, 1881, p. 145—6.

LOVEDAY (John E. T.). A literary discovery [of a copy of the third edition of The passionate pilgrim, printed by W. Jaggard, 1612, the issue with Shakespeare's name on the title-page, only one other copy being known in the Bodleian library].
Notes and Queries 1882, Aug. 12, p. 125; Sept. 16, p. 234, by Lysart.

MACFARLAND (A. S.) and SAGE (A.). Stories from Shakespeare. London: Blackie and Son, [1882]. 8⁰. pp. 128.

MACKAY (Charles). On some obscure words in Shakespeare. Parts I, II. (II: On some obscure Celtic words in Sh.)
[I: Alarum. Ale Draper. Arm Gaunt. Brabe. Buck. Buckbasket. Cosier. Cuttle. Goneril. Regan, and Cordelia. Hack. — II: Cade. Canon. Cophetua. Rats rhymed to Death in Ireland]. The Antiquarian Magazine and Bibliograper. London. Vol. I, 1882, p. 190—195. Vol. II, 1882, p. 5—10.

MALCOLM (W. H.). Shakspere and holy writ. Parallel passages, tabularly arranged by W. H. Malcolm. With forewords by F. J. Furnivall. London (printed at Belfast): Marcus Ward & Co., 1881. 16⁰. pp. 157.

MARKS (Newman). Shakespeare's home.
The Antiquary. London. Vol. II, 1880, p. 134.

MARTIN (Helena Faucit). On some of Shakespeare's female characters, by one who has personated them. I. Ophelia. II. Portia. III. Desdemona. IV. V. Juliet.
Blackwood's Magazine. London and Edinburgh. No. 783, 784, 785: For January, February and March, 1881. No. 795, 796: For January and February 1882. — No. I has been reprinted in: Appleton's Journal. New-York, 1881. The same has been translated into German by Karl Lentzner: *Jahrbuch* XVII, pp. 230—251.

MOBERLY (Mary Grafton.) Hints for Shakespeare-study, exemplified in an analytical study of 'Julius Caesar'. Especially intended for candidates for examination. Cambridge: Deighton, Bell and Co., 1881. 8⁰. pp. IV, 63.

MOREL (L.). Henry VIII, Act I, sc. 1, l. 7: 'Buck[ingham]' . . . those two lights of men ‖ Met in the vale of *Andren.* ‖ Nor[folke] 'Twixt Guynesand *Arde*'.
The Academy, 1881, July 30, pp. 88—9.

MORGAN (Appleton). The Shakespearian myth. William Shakespeare and circumstantial evidence. Cincinnati: Robert Clarke and Co., 1881. 8°. pp. 342.
An enlarged reproduction of four articles in Appleton's Journal, New-York, February and June 1879, and June and July 1880. See *Jahrbuch* XVI, 449. — The Literary World. December 3, 1881, p. 455, contains a review of the work by Wm. J. Rolfe; Febr. 25, 1882, p. 59, a reply by A. Morgan, and an answer to it by W. J. Rolfe.

MORRIS (Mowbray). Othello.
Essays in theatrical criticism. By Mowbray Morris. London: Remington, 1882.

Much ado about nothing at the Lyceum.
The Saturday Review. London. No. 1408, Oct. 21, 1882, pp. 536—7.

MUNGER (T. T.). Note on Macbeth, Act I, sc. 1: 'More needs she the divine than the physician.'
The Literary World. Boston. April 23, 1881, p. 151.

MURRAY (James A. H.). Shaksperian illustrations and the Philological Society's dictionary.
The Academy. London. No. 452, Jan. 1, 1881, p. 9.

NANSON (John). [Letter to The Times, London, July 29, 1881, referring to a deed, dated the 21st. Richard II (about April, 1398), in which is mentioned a piece of land called *terra Alani Shakespere,* and in the testing clause of which one of the witnesses is one *Willielmus Shakespere*].
See also: Notes and Queries 1881, Aug. 13, p. 126, reprinted from The Carlisle Journal of August 2, 1881; Aug. 20, p. 158, by J. H. Clark; Sept. 17, pp. 230—1. by A. S. Ellis; Oct. 15, p. 318, by H. A. — The Antiquary. London. Vol. IV, 1881, p. 131.

NICHOLSON (Br.). The tempest, Act I, sc. 2, l. 169: '*Pro.* Now I arise'.
Notes and Queries 1881, April 2, p. 263.

NICHOLSON (Br.). Bottom: Midsummer night's dream, Act III, sc. 1.
Notes and Queries 1881, July 2, p. 2.

NICHOLSON (Br.). As you like it, Act III, sc. 2, l. 137: 'Atalanta's better part'.
Notes and Queries 1881, Sept. 24, p. 244.

NICHOLSON (Br.). The tempest, Act IV, sc. 1, l. 156: 'Leave not a *Racke* behind'.
Notes and Queries 1881, December 3, p. 443. 1882, June 3, p. 424, by F. E. Whibley.

NICHOLSON (Br.). Cymbeline, Act I, sc. 1, l. 116—7: 'And *sear up* my embracements' — and Hamlet, Act I, sc. 4, l. 48: 'Have burst their *cerements*'.
Notes and Queries 1881, December 3, p. 444.

NICHOLSON (Br.). Cymbeline, Act III, sc. 4, l. 133: 'With that harsh, noble, simple nothing'. Act II, Sc. 5, l. 27: 'All faults that name, nay, that hell knows'.
Notes and Queries 1882, June 3, p. 424; June 10, p. 445 (on Act III, Sc. 4, l. 133 only) by D. C. T.

NICHOLSON (Br.). All's well, Act I, sc. 2: 'Within ten yeare it will make it selfe two'.
Notes and Queries 1882, July 1, p. 4.

NICHOLSON (Br.). Winter's tale, Act IV, sc. 3: 'Clamor your tongues, and not a word more'.
Notes and Queries 1882, July 8, p. 23; July 22, p. 65, by R. R.

NICHOLSON (Br.) On the army ranks of Cassio and Jago.
Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. Vol. I, 1882, p. 312—314.

O'BRIEN (Constance). Shakspere talks with uncritical people.
The Monthly Packet. London. 1881, March. 1882, August, October. See *Jahrbuch* XVI, p. 450.

Othello at the Lyceum.
Macmillan's Magazine. London. No. 261, for July, 1881.

PARISH (W. D.). The comet of 1402 referred to in King Henry IV, Part 1, Act III, sc. 2.
Notes and Queries 1881, July 2, p. 7.

PATON (Sir J. N.). Compositions from Shakspeare's tempest and Shelley's Promotheus unbound. With engravings in outline. Edinburgh: William P. Nimmo and Co., 1882. 4°.

PERRY (T. S.). A possible autograph of Shakspere [in a copy of North's *Plutarch* 1603, purchased by the public library of Boston, Mass.].
The Academy. London. No. 477, June 25, 1881, pp. 474—5.

PHILLIMORE (W. P.). Shakespeare and Gloucestershire.
The Antiquary. London. Vol. IV, 1881, p. 10—11.

PICKFORD (John). Malone and the Stratford bust of Shakspeare. [Its covering with whitewash caused by Malone].
Notes and Queries 1882, July 20, p. 98.

POLLOCK (Walter Herries). Shakspearean criticism.
The Nineteenth Century. London. June 1882. — See: Voltaire's criticism on Hamlet, by C. M. I[ngleby], in Notes and Queries, Aug. 19, 1832, p. 147, and *ibid.* Oct. 7, p. 298, by Henry G. Hope.

Portrait of Shakespeare [exhibited at Mr. Grisbrook's, Panton Street, London].
Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. Vol. II, 1882, p. 90—91, from: The Artists critical Record. — See also: Revue artistique. Londres. 1. July, 1882. — The portrait once was the property of a Mr. Kinton, who died 50 years ago at Paddington, aged 91. It bears the following verses and inscription at its back:

Howe speakes that browe soe pensive yet serene,
The lucidde teare just startyng to thyne eyne,
Dost thou now dwelle on Romeo's ill-starred love? —
Or doth the tortured Moore thy passions move?
None soe, alasse! no more shall phantom's creatures
Adumbrate or enshroude the poete's features;
To realle illes his frame now falles a preye;
He feels approache the ev'ringe of lyfe's daye,
And e'er another dawne droppe poor Will Shakespeare.

Sic cessemit Cygnus avoniæ et obiit
23 Aprilis, 1616, Æ. 59.

PURCELL (Henry). Music to the masque in Timon of Athens [1678]. Edited by Sir F. A. Gore Ouseley. London: Novello, Ewer and Co., 1882.

Queen Mab. Gems from Shakspeare. [With a preface signed C. W.]. London: Griffith and Farran, [1882]. 16⁰. pp. 96.

R. (J.). Jottings about Stratford.
The Birmingham Daily Gazette, Octob. 28, 1881.

RANSOME (W.). Romeo and Juliet [its source].
The Antiquary. London. Vol. I, 1880, p. 143.

RAYMOND (R. R.) Shakespeare for young folk. [Tales from The midsummer night's dream, As you like it, Julius Caesar]. New-York: Fords, Howard and Hulbert, 1881. 8⁰.

RENDLE (W.). Southwark in the time of Shakspere. The Bankside-theatres, stews, etc. London, 1878. 8⁰.

RENDLE (W.). Shakespeare at the Tabard Inn: A phantasy.
The Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. Vol. I, 2882, p. 32.

ROLFE (William J.). Judge Holmes on Julius Caesar.
The Literary World. Boston. January 4, 1881.

ROLFE (William J.). Errors and omissions in the revised 'Webster's dictionary'.
The Literary World. Boston. April 28, 1881, p. 151.

ROLFE (William J.). Shakespeare clubs.
The Literary World. Boston. Octob. 1881, p. 375.

ROLFE (William J.). New champions of the Baconian theory. [Mrs. Windle and William Thomson].
The Literary World. Boston. Nov. 5, 1881, p. 399.

ROLFE (William J.). The word 'influence' in Shakespeare.
The Literary World. Boston. Nov. 19, 1881, p. 423.

ROLFE (William J.). The division of Shakespeare's plays into scenes.
The Literary World. Boston. Jan. 14, 1882, p. 11.

ROLFE (William J.). The two noble kinsmen.
The Literary World. Boston. May 20, 1882, p. 165.

ROSS (J. Wilson). On Shakspeare's sonnets.
Modern Thought. London. No. 45, for September 1882.

ROSS (J. Wilson). Lord Bacon and Shakspeare's plays.
Modern Thought. London. No. 48, December 1882.

RUSSELL (Edward L.). Romeo and Juliet at the Lyceum.
Macmillan's Magazine. London. August, 1882.

Salaman (Charles Kensington). Jews as they are. [Containing a study of Shylock from a Jewish point of view]. London: Simpkin and Marshall, 1882. 8⁰.

Salvini (Tommaso). Impressions of some Shakspearean characters. Translated by Vincenzo Botta.

The Century Magazine. (Scribner's Monthly). New York. Nov., 1881.

Scott (Edward J. L.). Shakespeareana. [The merchant of V. mentioned in an unpublished letter from Edmund Spenser to Gabriel Harvey (1579). — Romeo and Juliet, Act III, sc. 2: 'Runaway' means Cupid (conjectured before by N. H. Halpin), concluded from a line in an apparently unpublished poem by J[asper] M[ayne?], written in 1600].

The Athenaeum, No. 2801, July 2, 1881, p. 14.

Scott (Edward J. L.). The Elizabethan stage. [A letter 'of surpassing interest as regards the whereabouts of Shakespeare between 1587, the date when he left Stratford enrolled as a member of Burbage's company of players, and 1591, the date of his beginning to write alone as an author' — from Henry le Scrope, ninth Baron Scrope of Bolton, Governor of Carlisle and Warden of the West Marches, to William Asheby, English ambassador at the court of James VI, dated Carlisle the XXth of September, 1589].

The Athenaeum, Nr. 2830, Jan. 21, 1882, p. 103.

Shakespeare anniversary, Royal Hotel, Birmingham, 23rd April, 1881. Sam. Timmins, chairman. J. H. Chamberlain, vice-chairman. 4⁰. 3 pages.

Shakspere anniversary at Dudley.

The Birmingham Daily Gazette, April 25, 1881.

Shakesperean anniversary, and Dudley Garrick Club annual dinner, held at the Saracen's Head Hotel, Stone street, Dudley, Saturday, April 23rd, 1881. E. M. Warmington, president and chairman. James Whitehouse, vice-president. Dudley Garrick Club. Shakesperean souvenir, 1881. [Dudley:] Ford and Addison, printers. 8⁰. pp. 8.

Contents: Sonnet to Shakespeare. Bill of fare [with Shakespearean quotations]. Guests and members. Shakespeare on local industries. List of toasts, songs, and recitations.

Shakespeare at Harefield.

The Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. Vol. I, 1882, p. 71.

Shakspere at Meiningen.

The Academy. London. No. 453, Jan. 8, 1881, p. 36.

The Shakespeare birthday book. With diary for memoranda. Stratford edition. London: Warne, 1882. 32⁰.

(Shakspeare calendar New York city). Events in the history of New York city, with illustrations from Shakspeare, by a New Yorker. 1880. — The same, 1881. [No place or printer's name, no pagination]. 8⁰ min. 2 leaves and 96 pages each.

The words 'Shakpseare calendar' occur on the cloth wrapper only. — 'This calendar, as originally issued, having been favorably reviewed, a few copies have been printed in a more durable form for preservation'. — *Preface*, signed J. B. M.

Shakespearean celebrations: Our Shakespeare Club. Birmingham Shakespeare Reading Club. Shakespeare Memorial Library. The Shakespeare Memorial Association.

The Birmingham Daily Post. April 25, 1881. — April 26, 1882.

Our Shakespeare Club.

The Birmingham Daily Mail, April 25, 1881.

Shakespeare [clubs] in a Western town [Jacksonville, Ill.]

The Literary World. Boston. May 6, 1882, p. 150.

[The Shakespeare family]. 'The name of Ellenor Shakespeare is among the marriages of 1593 — in the first volume of the Registers of the parish of Amwell Magna, Hertfordshire — says the Hertfordshire Mercury of November 11, and there is a long note on the occasion of the burial of William Warner, the friend and contemporary of Shakspere.'

The Academy. London. No. 550, Nov. 18, 1882, p. 362.

The Shakespeare illustrated text book, with quotations from Shakespeare. Boston: D. Lothrop and Co., 1881. 18⁰. pp. 290.

Shakespeare in Lancashire.
The Antiquary. London. Vol. V, 1882, p. 174—175.

Shakespeare in the nineteenth century.
The Saturday Review. London. April 22, 1882, p. 493.

New Shakspere Society. Series I. *(Transactions.)* The New Shakspere Society's transactions. 1880—2. (Series I. No. 8.) Part I. Publisht for the Society by Trübner and Co., London. 8⁰. pp. (VI), 240.

Contents:

I. ROSE (Edward). Sudden emotion: its effect upon different characters, as shown by Shakspere.
II. NICHOLSON (Brinsley). Hamlet's cursed Hebenon.
III. ROSE (Edward). The inconsistency of the time in Shakspere's plays.
IV. NICHOLSON (Brinsley). Shakspere and sea-glasses.
V. NICHOLSON (Brinsley). Kemp and the play of Hamlet. — Yorick and Tarlton. — A short chapter in dramatic history.
VI. ELLACOMBE (H. N.) The seasons of Shakspere's plays.
VII. NICHOLSON (Brinsley). The relation of the quarto to the folio version of Henry V.
VIII. NICHOLSON (Brinsley). The number of witches in Macbeth, Act. IV, sc. 1. — Note on King John, Act. II, sc. 1, 455—7.
IX. TANGER (Gustav). The first and second quartos and the first folio of Hamlet: their relation to each other.
An article on this paper, by its author, Mr. Tanger, appeared in: Anglia, herausg. von R. P. Wülker. Halle. V. Band, 1882, Anzeiger, pp. 7 — 13. See also: *Jahrbuch,* XVII, p. 274—75.
X. NICHOLSON (Brinsley.) On four passages in Henry V. — 1. Act. IV, sc. 2, l. 60: 'I stay but for my *guard, on* to the field'. — 2. Act IV, sc. 4, l. 4: 'Calme custure me'. — 3. Act. V, sc. 1, l. 74: 'Newes have I that my *doll* is dead i' the spittle'. — 4. Act. II, sc. 3, l. 12, 13: 'A' parted e'en iust between twelve and one, e'en at the turning o' the tyde'. Staunton's explanation examined.
XI. BAYNE (Peter). Mr. Spedding's proposed arrangement of acts in King Lear.
XII. DOW (J. G. A.) Notes on All's well that ends well.
Scraps.

New Shakspere Society. Series VI. *(Shakspere's England).*

No. 8. Harrisons description of England in Shakspere's youth. Being the second and third books of his Description of Britaine and England. Edited from the first two editions of Holinshed's *Chronicle,* A. D. 1577, 1587. By Frederick J. Furnivall. Part III. The supplement, § 1: Four chapters of Harrison's first book, and extracts from Churchyard, 1593, 1594, and John Norden, 1608; with a chromo-photo-lithograph of the only genuine earliest full view of 'Old London Bridge' as Shakspere saw it; a large view of 'The beauty of London', and Edw. VI's procession from the Tower to Westminster in 1547; views of West Chepe in 1585, and the preaching of St. Paul's cross in 1620; and an appendix by W. Niven, on 'English houses in Shakspere's time' with 4 etchings. London 1881. Roy. 8⁰. pp. (IV), 1⁺—10⁺, 1 leaf, pp. XXXIII—XLIV, 125—196, 8 plates.

No. 12. Phillip Stubbe's anatomy of the abuses in England in Shakspere's youth, A. D. 1583. Part II. The display of corruptions requiring reformation. Edited by Frederick J. Furnivall. London 1882. Roy. 8⁰. pp (VI), VII⁺—XXXVII⁺, 1 leaf, pp. 124.

New Shakspere Society. Series VII *(Mysteries, etc.).*

No. 1. The Digby mysteries. 1. The killing of the children. 2. The conversion of St. Paul. 3. Mary Magdalene. 4. Christ's burial and resurrection, with an incomplete morality of Wisdom, who is Christ (part of one of the *Macro* moralities). Edited from the mss. by F. J. Furnivall. London, 1882. Roy. 8⁰. pp. XXXII, 239.

Contents:

Forewords. — Appendix: Notes on the Chester plays and Midsummer show. — Herod's killing of the children (Childermas, Dec. 28), with the Purification in the temple (playd on Candlemas day, Feb. 2, 1512). — The Conversion of St. Paul (Jan. 25). — Mary Magdalene, in 2 parts: Part I. Her father's death. Her seduction. Her wiping Jesus's feet. Lazarus's death and againrising. Part II. Christ's appearance to her. Her conversion of the king of Marcylle. Her feeding by angels. Her death. — A morality of Wisdom, who is Christ (*imperfect*). How Lucifer tempts the mind, will, and understanding of man to sin. — Christ's burial and resurrection, in 2 parts. Part I (playd on Good Friday). Christ taken from the cross and buried. Part II (playd on Easter day in the morning). The 3 Maries go to the sepulchre and Christ appears to them. — Extracts from the Romish service-book for Easter day. — Glossary and index (mainly by S. J. Herrtage).

Shakespeare Society of Philadelphia. Thirtieth annual dinner of the Shakspere Society of Philadelphia. All the citations this year are from our winter's study Othello and have been verified by a copy of the first folio in the library of one of the members. Philadelphia: 100 copies privately printed for the Shakspere Society. 4°. pp. 4.

Shakespeare's bed.
The Antiquary. London. Vol. II, 1880, p. 76.

Shakespeare's home; visited and described by Washington Irving and F. W. Fairholt; with a letter from Stratford by J. F. Sabin: and the complete prose works of Shakespeare. With 12 etchings by J. F. and W. W. Sabin. New York, 1877. 4°. pp. 80. (Large paper).
See: *Jahrbuch* XIV, p. 380.

Shakespeare's Plutarch.
The Antiquarian Magazin and Bibliographer. London. Vol. I, 1882, p. 144—145.

Skeat (Walter W.). On the word 'wharf' in Shakespeare.
The Academy. 1878, I, pp. 302—3.

[Skeat (Walter W.). Hamlet Act V, sc. 1: 'As if it were Cain's jaw-bone']. See *Jahrbuch* XVI, p. 454.
Notes and Queries 1881, Jan. 1, p. 4, by R. R.; Sept. 24, p. 245, by W. Pengelly.

Smith (C. Roche). On J. O. Halliwell-Phillipps' *Memoranda on Hamlet.* (See *Jahrbuch* XVI, pp. 444.)
Notes and Queries 1881, April 2, p. 264, communicated by J. O. Halliwell-Phillipps.

Smith (G. Travers). Shakespeare's Sonnets. ['The secret of the Sonnets is simple . . . they were addressed to his son. Not a son by Anne Hathaway, but to an illegitimate one by some other woman'].
Victorian Review. December 1880, pp. 253—56.

Sprague (Homer B.). Macbeth. Act II, sc. 1, l. 25: 'If you shall cleave to my *consent* when 'tis, It shall make honor *for you*'.
The Literary World. Boston. April 22, 1882, p. 133.

[Stapfer (Paul). Shakespeare and classical antiquity. Translated by Emily J. Carey]. See *Jahrbuch* XVI, p. 455.
Reviewed: The Academy. London. 1881. No. 487. Sept. 3. pp. 173—74, by Edward Dowden.

Stark (A. B.). Winter's tale. Act II, sc. 2, l. 30: 'These dangerous unsafe *lunes* i' the king, beshrew them!'
The Literary World. Boston. April 1?, 1882, p. 132.

Stone (W. G.). Gildon's edition of Shakespeare's poems. 'Advertised as being 'this day published' in No. 2466 of the *Post-Boy*, from Thursday, March 1 to Saturday, March 3, 1710—11' — showing the date (1709), assigned to Gildon's undated edition (see Bohn's *Lowndes*, p. 2301, col. 2), to be inaccurate.
Notes and Queries 1882, Dec. 31, p. [illegible].

T. (D. C.). Hamlet. Act I, sc. 4, l. 36: 'The dram of eale Doth all the noble substance of a doubt'.
Notes and Queries 1882, July 8, p. 22. Sept. 30, p. 262, by Br. Nicholson.

T. (D. C.). Hamlet. Act V, sc. 1, l. 67: 'Go, get thee to Yaughan; fetch me a stoup of liquor'.
Notes and Queries 1882, July 8, p. 24.

T. (D. C.). King Lear. Act IV, sc. 6, l. 278: 'O *indistinguished space* of woman's will'. Illustrated from Aeschylus. *Agamemnon*, l. 485.
Notes and Queries 1882, Sept. 30, p. 262.

Taverner (J. W.). The euphonic test. The respective styles of Shakespeare and Bacon judged by the laws of evolutionary analysis and melody of speech.
In: Shakespeare from an American point of view, by George Wilkes. See supra.

Thackeray (Miss) (Mrs. R. Ritchie). Miss Williamson's divagations. London: Smith, Elder and Co. 1881. 8°.
'There is even what appears to be an admirable little set of Shakespearean criticism in one place.' Athenaeum. April 16, 1881, p. [illegible].

Thackeray (Francis St. John). The Shakespeare collection at Eton College Library.
Notes and Queries 1881, July 16, pp. 41—42.

Thomson (William). On renascence drama, or history made visible. [Bearing upon the Bacon-Shakespeare controversy]. Melbourne: 1880. 8°. pp. 359.

Thomson (William). William Shakespeare in romance and reality. Melbourne: 1881. 8°. pp. 107.
A continuation of 'Renascence drama'.

Titmarsh (W.). English grammar, with examples from the Bible and The merchant of Venice. London: Rivingtons, 1881.

Turner (James). A few fragmentary thoughts about Shakespeare. A paper read before the Erdington Literary Association. Printed for private circulation. Birmingham: Printed by Josiah Allen, 1882. 8°. pp. 24.

Valentine (Mrs.). Shakspearian tales in verse, illustrated by R. André. New York: A. C. Armstrong and Son [1881]. 4°. pp. 101.
The tempest, The merchant of Venice, Winter's tale, The taming of the shrew —[done into rhyme for children, illustrated with full page coloured and other pictures from original drawings by André, engraved by Emrik and Binger. — A London edition published by Warne and Co.

Vaughan (H. H.). New readings and new renderings of Shakespeare's tragedies. Vol. II. (K. Henry V. — K. Henry VI, part. 1, 2, and 3]. London: C. Kegan Paul and Co., 1881. 8°. pp. VI, 588.

Vaughan (Henry Halford). King John, Act I, sc. 1: '*Saving* in dialogue of compliment'.
King Henry V, Act II, sc. 3: 'For his nose was as sharp as a pen and 'a *babbled* of green fields'.
King Henry V, Act I, sc. 2: 'Than amply to *imbare* their crooked *titles*'.
Notes and Queries 1882, April 1, p. 243. — June 3, pp. 423—4: On 'King John', by J. Carrick Moore, and Br. Nicholson. On Henry V (both passages) by Br. Nicholson; July 8, p. 24 (on *imbare* only), by F. A. W.

Vaughan (Henry Halford). King Henry V, Act I, sc. 2: 'The civil citizens *kneading* up the honey'.
Notes and Queries 1882, July 1, p. 5; Sept. 30, p. 262, by Br. Nicholson.

Vining (Edward P.). The mystery of Hamlet. An attempt to solve an old problem. Philadelphia: Lippincott and Co., 1881. 8°. pp. 95.
Reviewed: Notes and Queries 1881, Nov. 26, pp. 424—25, by C. M. Ingleby. — The Literary World. Boston, Oct. 22, 1881, p. 375, by Wm. J. Rolfe.

Viola. The flowers of Shakespeare depicted by Viola. With 31 chromolithogr. plates and with appropriate extracts from Shakespeare. New York: Scribner and Welford, 1882.

Voltaire and Shakespeare.
The Cornhill Magazine. London. No. 254, for Febr., 1881.

Wallis (Alfred). Shakspearian illustrations.
Notes and Queries 1882, Nov. 4, p. 363.

Walters (Frank.). Hamlet and The tempest.
The Modern Review. London. October, 1882.

Wedmore (Frederick). Romeo and Juliet at the Lyceum theatre.
The Academy. London. 1882, March 18, pp. 200—1.

Weiss (John). Wit, humour and Shakespeare. Boston, 1879.

West (James F.). William Shakespeare, from a surgeon's point of view. An address delivered to the members of the Birmingham Dramatic Club, at the annual celebration of Shakespeare's birthday, 1881. Birmingham: Printed by Hall and English [1881]. 8°. pp. 24.

Wheatley (Henry B.). The story of Romeo and Juliet.
The Antiquary. London. Vol. V, 1882, pp. 250—54. Vol. VI, 1882, pp. 246—51.

Whitaker (Daniel K.). The authorship of Shakespeare's plays.
Southern Quarterly Review. New Orleans. January, 1880.

White (Richard Grant). Shakespeare.
England without and within. By R. G. White. London: Sampson Low & Co., 1881. 8°.

WILKES (George). Shakspeare from an American point of view; including an inquiry as to his religious faith and his knowledge of law; with the Baconian theory considered. Third edition, revised. New York: D. Appleton & Co., 1882. 8⁰. pp. 484.
Reviewed: The Literary World. Boston. April 8, 1882, p. 116, by Will. J. Rolfe.

WINDLE (Catharine F. Ashmead). An address to the New Shakspere Society of London. Discovery of Lord Verulam's undoubted authorship of the Shakespearean works. San Francisco: J. Winterburn and Co., 1881. 8⁰. pp. 46.
Reviewed: The Academy. London. Dec. 24, 1881.

WINDLE (Catharine F. Ashmead). Report to the British Museum. Discovery and opening of the cipher of F. Bacon, Lord Verulam, alike in his prose writings and in the 'Shakespeare' dramas, proving him the author of the dramas. San Francisco: J. Winterburn and Co., 1882. pp. 40.

W[YMAN] (W. H.). Bacon Shakespeare bibliography. A partial bibliographical list (25 items), with somme account of Delia Bacon and the progress of the theory.
Madison (Wis.) State Journal. April 24, 1882.

WYMAN (W. H.). The bibliography of the Bacon-Shakespeare literature. [63 items, all in the library of the compiler, excepting only Nos. 41 and 58]. Cincinnati, July 1, 1882. 8⁰. pp. 8. [Privately printed].

II. DEUTSCHLAND.

a. TEXTE.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKSPERE. Edited with critical notes and introductory notices by W. Wagner and L. Proescholdt. Vol. III, IV, V. Hamburg: Karl Grädener and J. F. Richter, 1881—82. 8⁰. Vol. III, 1881: 1 Bl., pp. IV, 1 Bl., pp. 319. — Vol. IV, 1882: 2 Bl., pp. I—IV, 5—420. — Vol. V, 1882: 3 Bl., pp. 355.
Asher's collection of English Authors. Vol. 151—153.
Contents: Vol. III: Preface by Ludw. Proescholdt. As you like it. The taming of the shrew. All's well that ends well. Vol. IV: Twelfth night. The tragedy of King Richard II. The winter's tale. The life and death of King John. — Vol. V: The first part of K. Henry the fourth. The second part of K. Henry the fourth. The life of K. Henry the fifth.

WILLIAM SHAKESPEARE'S WERKE. [Der englische Text.] Herausgegeben und erklärt von Nic. Delius. Fünfte Auflage. 2 Bände. Elberfeld: K. L. Friderichs, 1882. gr. 8⁰. Bd. 1: pp. XIX, 1088. Bd. 2: pp. III, 858.
Die Vorrede zur 5. Auflage, pp. XIX, ist neu.

SHAKESPEARE'S SÄMMTLICHE WERKE. Eingeleitet und übersetzt von A. W. Schlegel, Fr. Bodenstedt, N. Delius, etc. Illustrirt von John Gilbert. Vierte Auflage. 4 Bände. Stuttgart: Hallberger, 1881. gr. 8⁰. pp. XVIII, 506; 528; 495; 479.

WILLIAM SHAKESPEARE'S WERKE. Uebersetzt von Schlegel und Tieck. 1. Band. Elberfeld: Loll's Nachfolger. 1882. 8⁰.
Inhalt. Julius Caesar. pp. 72. Romeo und Julia. pp. 87. Der Kaufmann von Venedig. pp. 74. König Richard II. pp. 78. Der Dreikönigsabend. pp. 71.
Die Stücke erschienen zuerst einzeln mit dem Umschlags-Titel: Museum. Sammlung litterar. Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung.

W. SHAKESPEARE'S SÄMMTLICHE WERKE. Deutsche Volksausgabe. Mit Einleitungen herausgegeben von Max Moltke. In 12 Bänden. Leipzig: J. M. Gebhardt's Verlag [1881—1882]. 12⁰. I: pp. 231. II: pp. 200. III: pp. 204. IV: pp. 226. V: 258. VI: 242. VII: pp. 80, 87, 56, 65. VIII: pp. 90, 68, 70. IX: pp. 66, 72, 80. X: pp. 70, 79, 74. XI: pp. 82, 88, 86. XII: pp. 66, 62, 72.
Inhalt: Band I. Romeo und Julia. Othello. Sommernachtstraum. — Band II. Der Sturm. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärm um nichts. — Band III. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. Was ihr wollt. — Band IV. Die lustigen Weiber von Windsor. K. Heinrich IV., erster und zweiter Theil. — Band V. K. Richard III. Coriolan. Julius Caesar. — Band VI. K. Lear. Macbeth. Hamlet. — Band VII. Wintermärchen. Die Irrungen. Die beiden Veroneser. Titus Andronikus. — Band VIII. Cymbeline. Der Liebe Müh' umsonst. Maaß für Maaß. — Band IX. K. Johann. K. Richard II. K. Heinrich V. — Band X. K. Heinrich VI., erster, zweiter, dritter Theil. — Band XI. K. Heinrich VIII. Antonius und Kleopatra. Troilus und Cressida. — Band XII. Perikles. Timon von Athen. Ende gut, Alles gut.

SHAKESPEARE'S DRAMATISCHE WERKE, nach der Uebersetzung von Aug. Wilh. Schlegel, Phil. Kaufmann und Voß, revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen versehen und herausgegeben von Max Koch. Erster, zweiter, dritter, vierter Band. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchh. und Gebr. Kröner [1881—1882]. Band I: pp. 280. Band II: pp. 312. Band III: pp. 320. Band IV: pp. 432.

Inhalt. Erster Band. Jugendlustspiele I: Der Widerspenstigen Zähmung, nach der Uebersetzung von Abr. Voß, neu bearb. u. eingeleitet von Max Koch. — Die Komödie der Irrungen. Uebers. von Phil. Kaufmann, neu bearb., etc. — Die beiden Edelleute von Verona. Uebers. von Phil. Kaufmann, neu bearb., etc.

Zweiter Band. Verlorne Liebesmüh. Uebers. von Phil. Kaufmann, neu bearb. etc.— Ende gut, Alles gut oder Gewonnene Liebesmüh. Uebers. von Phil. Kaufmann, revidirt etc. — Ein Sommernachtstraum. Uebers. von Aug. Wilh. v. Schlegel, revidirt von Max Koch.

Dritter Band. Titus Andronikus. Mit Zugrundlegung der Uebertragung von Heinrich Voß, neu übersetzt und eingeleitet von Max Koch. — Romeo und Julia. Nach der Uebersetzung von Aug. Wilh. v. Schlegel, neu bearbeitet und eingeleitet von Max Koch. — Der Kaufmann von Venedig. Uesersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel, revidirt und eingeleitet von Max Koch.

Vierter Band. Königsdramen I: König Johann. — König Richard der Zweite. — König Heinrich der Vierte. Erster und zweiter Theil. — [Sämmtlich] Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel, eingeleitet und revidirt von Max Koch.

WILLIAM SHAKESPEARE'S DRAMATISCHE WERKE, übersetzt von A. W. v. Schlegel und Ludw. Tieck. Miniatur-Ausgabe. Nr. 1—7. Berlin: G. Reimer, 1882.

Inhalt: 1. Julius Caesar. pp. 114. — 2. Hamlet, Prinz von Dänemark. pp. 218. — Der Kaufmann von Venedig. pp. 104. — 4. König Lear. pp. 144. — 5. Othello. pp. 148. — 6. Romeo und Julia. pp. 164. — 7. Ein Sommernachtstraum. pp. 117.

[SHAKESPEARE'S DRAMEN. Leipzig: Reclam] S. *Jahrbuch* I u. ff.

Recension: Centralorgan für die Interessen des Realschulwesens, herausg. von M. Strack. Berlin, IX. Jahrg., 1881, pp. 545—51, von K. Düwell.

[SHAKESPEARE'S DRAMATISCHE WERKE für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser]. S. *Jahrbuch* VI u. ff.

Recension: Die Gegenwart. Berlin. Jahrg. 1878, No. 29, pp. 41—44, von W. Hertzberg.

SHAKESPEARE'S AUSGEWÄHLTE DRAMEN. Sechster Band: The Tempest. Erklärt von L. Riechelmann. Siebenter Band: Julius Caesar. Erklärt von Alex. Schmidt. Berlin: Weidmann'sche Buchhandlung, 1881—1882. 8⁰. Band 6: pp. VIII, 116. Band 7: pp. 176.

[SHAKESPEARE'S AUSGEWÄHLTE DRAMEN. Erster Band: Coriolanus, herausg. von Al. Schmidt. — Fünfter Band: Hamlet, erklärt von H. Fritsche]. S. *Jahrbuch* XIV, p. 383. XVI, p. 457.

Recensionen: Coriolanus: Jahrbuch für romanische und englische Literatur, herausg. von L. Lemcke. Leipzig. p. 181—91, von W. Hertzberg. — Hamlet: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band, 1882, p. 208—10, von M. Krummacher.

SHAKESPEARE FÜR SCHULEN. Ausgewählte Dramen. Mit Einleitungen, erklärenden Anmerkungen und Abriß der Shakespeare-Grammatik. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Karl Meurer. III: Macbeth. Köln: C. Roemke u. Co., 1882. pp. 111.

[As you like it.] Wie es euch gefällt. Lustspiel in fünf Acten von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Lolls Nachfolger [1882]. 8⁰. pp. 75.

Umschlag: Museum. Sammlung litterar. Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 310.

Shakespeare's tragedy of HAMLET. Edited by Karl Elze. Halle: Max Niemeyer, 1882. gr. 8⁰. pp. XVI, 258.

HAMLET, Prinz von Dänemark. Trauerspiel von William Shakespeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. In neuer Rechtschreibung. Elberfeld: Ed. Lolls Nachfolger [1881]. 8⁰. pp. 110.

Umschlag: Museum. Sammlung litterar. Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 307.

[HENRY IV.]. König Heinrich der Vierte. Geschichtliches Schauspiel von William Shakspeare. Uebersetzt von August Wilh. von Schlegel. Erster und zweiter Theil. Elberfeld: Eduard Lolls Nachfolger [1882]. 8⁰. pp. 172.

Umschlag: Museum. Sammlung litterar. Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 308.

[K. JOHN]. König Johann. Geschichtliches Trauerspiel von William Shakspeare. Uebers. von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Lolls Nachfolger [1882]. 8⁰. pp. 72.

Umschlag: Museum. Sammlung litterar. Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 316.

[RICHARD III.] König Richard der Dritte. Geschichtliches Schauspiel von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. In neuer Rechtschreibung. Elberfeld: Ed. Lolls Nachfolger [1881]. 8°. pp. 103.

Umschlag: Museum. Sammlung litterar. Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. Nr. 327.

[THE TAMING OF THE SHREW.] Arien und Gesänge aus Der Widerspänstigen Zähmung. Komische Oper in vier Acten nach Shakespeares Lustspiel frei bearbeitet von Joseph Viktor Widmann. Musik von Herrmann Goetz. Aufführungsrecht vorbehalten. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin: Eigenthum und Verlag von Fr. Kistner in Leipzig, 1882. 12°. pp. 79.

H. Ottmann recensirte die folgenden Stücke in: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band, 1882: Shakespeares ausgewählte Dramen, übersetzt von Meurer, Bd. I (1880), p. 211. — The merchant of Venice, by Riechelmann (1876), p. 211. — Julius Caesar, by Riechelmann, 2. Aufl. (1879), p. 212. — Macbeth, herausg. von Wagner (1872), p. 213. — Macbeth, herausg. von Ey (1879), p. 215.

SONNETS by William Shakespeare. Zürich: Rudolphi & Klemm, 1881. 16°.

English Library. No. 7.

b. SHAKESPEAREANA.

ASCH (M.). Shakspere's und Voltaire's Julius Caesar compared. (Sechster Jahresbericht der höheren Bürgerschule zu Gardelegen, Ostern 1881). Gardelegen, 1881. 4°.

Recension: Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882, p. 457.

ASHER (David). Zur neuesten Shakespeare-Literatur.

Blätter für litterar. Unterhaltung. Leipzig. 1881, No. 7. No. 41.

BESSER (Hermann). Zur Hamletfrage. Versuch einer Erklärung des Stücks. Dresden: E. Pierson's Buchhandlung, 1882 [1881]. 8°. pp. 48.

BILTZ (C.). Ueber den Berliner Shakespeare-Kultus im Allgemeinen und die Aufführungen seiner Königsdramen im Besondern.

Norddeutsche Allgem. Zeitung. Berlin. No. 511 und 513, vom 2. und 3. Nov. 1881.

BOAS (Felix). Der Sturm und das Wintermärchen, zwei Shakespeare'sche Dramen, in ihrer symbolischen Bedeutung. Stettin: H. Dannenberg, 1882. 8°. pp. 40.

BOLTZ (August). Shakespeare in Griechenland.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Leipzig. 51. Jahrg. No. 59, Dec. 2, 1882, pp. 680—81.

BOYLE (R.). Pericles.

Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882, pp. 363—69.

BRAUN-WIESBADEN (Karl). 'Sekt', Shakespeare- und Weinstudien.

Ueber Land und Meer. Stuttgart. 48. Band, 1882, No. 28 und 29.

BULTHAUPT (Heinrich). Dramaturgie der Classiker. Shakespeare. (Dramaturgie der Classiker. Von Heinrich Bulthaupt. II. Band. Shakespeare). Oldenburg: Schulze'sche Hof-Buchhandlung, 1883 [1882]. 8°. pp. LIII, 1 Bl., 397.

Inhalt:

I. Historien: König Johann. König Richard der Zweite. König Heinrich der Vierte. König Heinrich der Fünfte. König Heinrich der Sechste. König Richard der Dritte.

II. Tragödien: Julius Caesar. Coriolan. Romeo und Julia. Othello. Hamlet. König Lear. Macbeth. Cymbelin.

III. Comödien: Der Widerspänstigen Zähmung. Der Kaufmann von Venedig. Viel Lärmen um Nichts. Was Ihr wollt. Ein Wintermärchen. Ein Sommernachtstraum. Der Sturm.

CARRIÈRE (Moritz). Calderons Arzt seiner Ehre und Shakespeare's Othello.

Nord und Süd. Breslau. Mai, 1881, pp. 235—254.

DAHLEM. Germanische Mythe bei Shakespeare. I. und II. Theil. (Programm der Realschule in Barr.) Barr [Elsaß-Lothringen]. 1875—76. 4°.

Der Palast der Desdemona in Venedig.

Daheim. Leipzig. 17. Jahrg., 1881, No. 21.

DEUTSCHBEIN (C.). Shakespeare-Grammatik für Deutsche, oder Uebersicht über die grammatischen Abweichungen vom heutigen Sprachgebrauch bei Shakespeare. Separatabdruck der Abhandlungen in dem Programm der Zwickauer Realschule I. Ordnung zu Ostern 1881 und 1882. Cöthen: Otto Schulze, 1882. 4°. pp. (IV), 54.

Dietrich (Karl). Hamlet der Konstabel der Vorsehung. Eine Shakespeare-Studie. Hamburg: Gustav Eduard Nolte, 1883 [1882]. 8⁰. pp. (VI), 114.

Inhalt: Der Hamlet-Gedanke. — Die Vorsehung. — Die Charaktere der Tragödie. — Prinz Hamlet. — Shakespeare.

Recension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1883, No. 9, 3. März, von Julius Zupitza.

Franz von Dingelstedt als Bühnenbearbeiter Shakespeares.

Allgemeine literar. Correspondenz. Leipzig. 8. Band. 1881. No. 91.

Dolch (Oskar). The love of nature in English poetry. (Programm der Annen-Realschule, Dresden). Dresden 1882. 4⁰. pp. 34.

Elze (Karl). Noten und Conjecturen zu Neuenglischen Dichtern. [Vornehmlich zu Shakespeare.].

Anglia. Herausg. von R. P. Wülcker. Halle. I. Band, 1878.

Elze (Karl). Alexandrines in the Winter's tale and King Richard II. Halle: E. Karras, Printer. Sixty copies printed. [1881]. 8⁰. pp. 12.

Elze (K.). Notes. Halle: E. Karras, Printer, December 1882. Fifty copies printed. 8⁰. 1 Bl. u. pp. 17.

Inhalt:

The tempest, Act 1, sc. 2, l. 13 seq.: 'Be collected ‖ No more amazement', etc. — Act I, sc. 2, l. 169: '[Resumes his mantle'. — Act. I, sc. 2, l. 296 seq.: 'Pardon master ‖ I will be correspondent to command', ‖ etc. — Act I, sc. 2, l. 417 seq.: 'I might call him ‖ A thing divine, for nothing natural ‖ I ever saw so noble' ‖. — Act II, sc. 1, l. 200 seq.: 'It is the quality o' th' clymate. ‖ Why ‖ Doth it not then our eyelids sinke? I finde' ‖ etc. — Act II, sc. 1, l. 252 seq.: 'To perform an act ‖ Whereof what's past is prologue; what to come' ‖ etc. — Act V, sc. 1, l. 277: 'Is not this Stephano my drunken butler?'

The two gentlemen of Verona. Act V, sc. 4, l. 94 seq.: 'O, cry you mercy sir, I have mistook ‖ This is the ring you sent to Silvia' ‖ etc.

The merry wives of Windsor. Act III, sc. 4, l. 98: ‚Farewell, gentle mistress, farewell, Nan.'

The taming of the shrew. Act I, sc. 1, l. 31: 'Let 's be no stoics nor no stocks, I pray'. — Act I, sc. 1, l. 209 seq.: 'I will some other be, some Florentine, ‖ Some Neapolitan, or meaner man of Pisa' ‖.

All's well that ends well. Act III, sc. 4, l. 41 seq.: 'My heart is heavy, and mine age is weak; ‖ Grief would have tears, and sorrow bids me speak.' ‖

Mucedorus. Act III, sc. 2, l. 12 seq.: 'Since I must depart ‖ One thing I crave' ‖ etc. Act III, sc. 3, l. 42 seq.: 'Why, you whoreson slave', etc.

Emerson (Ralph Waldo). Ueber Goethe und Shakespeare, übers. von Herm. Grimm.

Fünfzehn Essays von Herm. Grimm. 3. Folge. Berlin, 1882. 8⁰. S. 220—44.

Gensichen (Otto Franz). Lady Macbeth. Desdemona.

Studienblätter. Cultur- und literarhistorische Skizzen von O. F. Gensichen. Berlin: Eugen Grosser, 1881. 8⁰. pp. 51—66.

Goodlet (John). Shakspere's debt to John Lilly.

Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882, pp. 356—63.

Hamlet. Große Oper in drei Acten (mit Ballet). Frei nach dem Französischen von Anton Giers. Musik von Alexander Stadtfeld. Bonn: M. Hochgürtel, 1881. 8⁰. pp. (IV), 54.

[Hamlet]. Shakespeare's Hamlet-Quellen: Saxo-Grammaticus (lateinisch und deutsch), Belleforest und The Hystorie of Hamblet. Zusammengestellt und mit Vorwort, Einleitung und Nachträgen von weiland Dr. Robert Gericke, herausgegeben von Max Moltke. Leipzig: Joh. Ambr. Barth, 1881. gr. 8⁰. pp. (IV), CIV.

Die 'Quellen' (S. IX—C) wurden bereits vor nahezu 10 Jahren gedruckt, um als Heft 3 und 4 der englisch-deutschen Hamlet-Ausgabe von Max Moltke (Leipzig 1871) veröffentlicht zu werden, was jedoch unterblieb.

Hardy (Edmund). Hamlet. Ein tragisches Charakterbild. Frankfurt a. M.: A. Foesser, 1881. 8⁰. pp. 35.

Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Neue Folge, herausg. von Paul Haffner. Band II Heft 8.

Hermann (E.) Weitere quellenmäßige Beiträge zu Shakespeare's literarischen Kämpfen. I. Allgemeine Uebersicht. Erlangen: A. Deichert, 1881. 8⁰. pp. XX, 299.

Inhalt: Einleitung. — John Lylys Angriffe auf Shakespeare: I. Mydas. II. Mutter Bomby. III. Love's metamorphosis. — Thomas Nashs Angriffe auf Shakespeare: I. Pierce Penny-less. II. Die Didotragödie. — Der Maskencharakter des Sommernachtstraums: I. Was haben wir unter Maskendrama zu verstehen? II. Die Construction des Sommernachtstraums beruht auf dem Gesetze von Action und burlesker Contrastaction. — Der Beginn des Kampfes zwischen Ben Jonson und Shakespeare. — Die nachweislichen Umarbeitungen Shakespeare'scher Stücke durch Shakespeare selbst. — Polemik.

Recension: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band, 1882, pp. 171—72. Von O. S. Seemann.

HERMANN (E.). Weitere Mittheilungen über Shakespeare's literarische Kämpfe. Band II. Die polemischen Beziehungen der Lustigen Weiber von Windsor. Erlangen: A. Deichert, 1881. 8°. pp. VI, 206.

Inhalt: Einleitung. — I. Nashs Kukukslied in Summer's Last Will and Testament. — II. Die historischen Bestandtheile der Fabel der Lustigen Weiber. — III. Exegetischer Beweis der polemischen Beziehung der Lustigen Weiber. — IV. Vernichtende Wirkung der Lustigen Weiber auf Thom. Nash. — V. Autobiographische Ergebnisse der Lustigen Weiber. — VI. Die Abfassung der Lustigen Weiber. — Anhang I. Die Roßdiebstahls-Episode in den L. W. Anhang II. Shakespeare's Dankerkenntniß und Dankwürdigung.

Recensionen: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band, 1882, pp. 421—23. Von O. S. Seemann. — Beide Theile: Deutsche Litteraturzeitung, herausg. von M. Rödiger. Berlin. 1881, p. 1194.

HIRSCHFELD (Prakt. Arzt). Ophelia, ein poetisches Lebensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft, zugleich als Beitrag zur ästhetischen Kritik der Tragödie Hamlet. Eine Monographie für gebildete Leser aller Stände. Danzig und Leipzig: E. Gruihn, 1881. 8°. min., pp. 62.

HIRSCHFELD (Prakt. . Arzt). König Lear, ein poetisches Lebensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft und gleichzeitig im Zusammenhange sowohl mit der ästhetischen Kritik als mit der Bühnendarstellung der gleichnamigen Tragödie. Eine Monographie für gebildete Leser aller Stände. Danzig und Leipzig: Ernst Gruihn's Verlag, 1882 [1881] 8° min.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. Leo. Sechzehnter Jahrgang. Mit zwei Photolithographien. Weimar: In Kommission bei A. Huschke, 1881. 8°. pp. IV, 478 u. 1 Bl.

Inhalt:

DELIUS (Nicol.). Ueber den Monolog in Shakespeare's Dramen. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
LOËN (Frh. v.). Jahresbericht für 1879—1880. Vorgetragen in der Jahresversammlung vom 17. Mai 1880.
Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar am 17. Mai 1880.
OECHELHÄUSER (Wilh.). Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen.
SIGISMUND (Reinhold). Die medicinische Kenntniß Shakespeare's. Nach seinen Dramen historisch-kritisch bearbeitet.
KRAUSS (Fritz). Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette.
DELIUS (Nicol.). Brooke's episches und Shakespeare's dramatisches Gedicht von Romeo and Juliet.
ELZE (Karl). Exegetisch-kritische Marginalien.
VINCKE (Gisbert v.). Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Uebersetzungen.
ISAAC (Hermann). Hamlet's Familie.
FRENZEL (Karl). Die Darsteller des Hamlet.
THÜMMEL (Julius). Ueber Shakespeare's Geistlichkeit. Ein Vortrag.
LEO (F. A.). Shakespeare's Ovid in der Bodleian Library zu Oxford.
DELIUS (Nicol.). Die neuesten Publicationen der 'New Shakspere Society'.
Literarische Uebersicht.
Miscellen.

I. Professor Dr. Wilhelm Wagner.
II. Doctor Robert Gericke.
III. LEO (F. A.) Vllorxa. Timon of Athens, Act III, sc. 4, l. 112. [Siehe The Academy. London. No. 461, March 9, 1881, by C. M Ingleby.]
IV. DELIUS (N.). Eine spanische Shakespeare-Uebersetzung.
V. Double, double toil and trouble, etc.
VI. Ausgrabungen in der Kirche und auf dem Kirchhof von Stratford-on-Avon.
VII. Eine Shakespeare-Biographie von Halliwell.
VIII. TYLER (Tom). Entstehungszeit von Shakespeare's 55. Sonnett.
IX. Ein Portrait von Shakespeare.
X. Breslauer Stadtbibliothek.
XI. Shakespeare-Auction.
XII. Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwickelung (nach B. T. Sträter).

WECHSUNG (Armin). Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespearischer Werke auf den deutschen Bühnen und einigen ausländischen vom 1. Juli 1879 bis 31. December 1880.
COHN (Albert). Shakespeare-Bibliographie 1879 und 1880.
KÖHLER (R.). Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit Anfang März 1880.
ISAAC (Hermann). Schreiben an den Herausgeber des Jahrbuches.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. Leo. Siebenzehnter Jahrgang. Mit einem Separat-Hefte, das General-Register über Band I—XVI und den Gesammt-Katalog der

Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft enthaltend. Weimar: In Kommission bei A. Huschke, 1882. 8⁰. pp. IV, 312. Separat-Heft: pp. 82.

Inhalt:

Vorwort.
Vincke (Gisbert von). Jahresbericht für 1880—81. Vorgetragen in der Jahresversammlung am 23. April 1881.
Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar am 23. April 1881.
Sigismund (Reinhold). Die medicinische Kenntniß Shakespeare's. Nach seinen Dramen historisch-kritisch bearbeitet. 2. Abtheilung.
Delius (Nicolaus). Shakespeare's Julius Caesar und seine Quellen im Plutarch.
Vincke (Gisbert von). Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung.
Schöll (Adolf). Ueber Shakespeare's Sommernachtstraum.
Bolin (Wilhelm). Antonius und Cleopatra in deutscher Bühnenbearbeitung.
Isaac (Hermann). Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker? Eine Studie zur Englischen Renaissance-Lyrik.
Honigmann (D.). Ueber den Charakter des Shylock.
Martin (Helena Faucit.) Ueber einige von Shakespeare's Frauen-Charakteren. Uebersetzt von Karl Lentzner.
Literarische Uebersicht.
Miscellen.
I. Hermann Freiherr von Friesen.
II. James Marshall.
III. Fritz Krauß.
IV. Meissner (Alfred). Shakespeare's Seitenstück zum Wintermärchen.
V. Sigismund (Reinhold). Ursprung der Stelle: 'Was ist ihm Hekuba?'
VI. Leo (F. A.). Hamlet's Alter.
VII. Pyrrhus. — Caliban. — Winter's tale.
VIII. Romeo und Julia in China.
IX. Ein Shakespeare-Autograph.
X. Stratford.
Wechsung (Armin). Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespearischer Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Jan. bis 31. Dec. 1881.

Separat-Heft:

Borchardt (W. A.). General-Register für Band I—XVI.
Köhler (Reinhold). Gesammt-Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar.

Knortz (Karl). Shakespeare in Amerika. Eine literarische Studie. Berlin: Theodor Hofmann, 1882. 8⁰. pp. 85.
Recension: Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Leipzig. 1883. No. 5, Febr. 3, von Karl Theod. Gaedertz.

Köstlin (Karl von). Shakespeare's Drama Der Kaufmann von Venedig.
Correspondenzblatt für die Gelehrten- und Realschulen Württembergs. Jahrgang XXIX, 1882, pp. 181—207. (Mai-Juni).

Krauss (Fritz). Shakespeare's Selbstbekenntnisse nach zum Theil noch ungedruckten Quellen. Weimar: A. Huschke, 1882. 8⁰. pp. VII, 239.
Recensionen: Ein Beitrag zur Shakespeare-Bibliographie. Von Albert Lindner. National-Zeitung. Berlin. 16. und 18. Juli, 1882. — Deutsche Litteratur-Zeitung, herausg. von Max Rödiger. Berlin, 1882, No. 37, pp. 1317—18, von Alex. Schmidt.

Kullmann (Georg). Shakespeare's Antheil an dem unter seinem Namen veröffentlichten Trauerspiele Timon, mit Berücksichtigung der von Knight, Delius, Tschischwitz, Fleay und Ulrici aufgestellten Hypothesen kritisch beleuchtet.
Archiv für Litteraturgeschichte. Leipzig. XI. Band, 1882. 2. Heft, S. 196—245.

Lamb (Charles). Five tales from Shakespeare. Mit einem Verzeichniß der Redensarten. Herausgegeben von A. Wiemann. Gotha: G. Schlößmann, 1881. 16⁰. pp. 121.
Englische Schülerbibliothek, herausg. von A. Wiemann. 9. Bändchen.

Lankenau (H. von). Ophelia. Ein Roman aus der vornehmen russischen Gesellschaft. Wiesbaden: Feller & Gecks, 1883 [1882]. 8⁰. pp. (II), 408.

Lengo (Horacio). Romeo und Julie.
Ueber Land und Meer. Stuttgart. 48. Band, 1882, No. 27.

Lepsius (Joh.). Die Shakespeare-Bühne.
Schauspiel und Bühne. Beiträge zur Erkenntniß der dramatischen Kunst, herausg. von Joh. Lepsius und Jul. Franke. 1. Heft. München: Ad. Ackermann, 1880.

Lindner (Albert). Der Sturm von Shakespeare.
National-Zeitung. Berlin. 1881, No. 424, 10. Sept.

Lingg (Hermann). Shakespeare und Elisabeth.
Die Gegenwart. Berlin. 1881, No. 37.

Lucy (Fr.). Eine Shakespeare-Studie [Ist Essex das Urbild Hamlets? Nach Briefen von Essex an seine Schwester Lady Rich, im Familienarchiv des Herzogs von Manchester in Kimbelton].
Deutsches Montagsblatt. Berlin. No. 31, 1. Aug. 1881.

Mauerhof (Emil). Ueber Hamlet. Leipzig: T. O. Weigel's Verlag, 1882. 8°. pp. (IV), 178.

Meissner (Alfred). Shakespeare's Pericles, Fürst von Tyrus, auf der Münchener Bühne.
Deutsches Montagsblatt. Berlin. VI. Jahrg., 1882, No 45, 6. Novemb., 1882.

Meurer (Karl). Synchronistische Zusammenstellung der wichtigsten Notizen über Shakespeare's Leben. (Programm des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums in Cöln). Cöln 1882. 4°.

[Midsummer night's dream.] Ueber Shakspere's Midsummer night's dream. Eine Studie von * * *. Wernigerode: Max Finkbein, 1874. 8°. pp. IV, 162.
Unter der Vorrede steht E. H.

Minor (J.) und A. Sauer. Götz und Shakespeare.
Studien zur Goethe-Philologie von J. Minor und A. Sauer. Wien: Carl Konegen, 1880. 8°. pp. 237—299.

Ophelia, Marmorstatue von A. Weizenberg in Rom.
Illustrirte Zeitung. Leipzig. 76. Band, 1881. No. 1964.

Oswald (E.). Hamlet und kein Ende. Zur Geschichte des Hamlet-Dramas.
Magazin für die Litteratur des In- nnd Auslandes. Leipzig. Jahrgang 50. 1881, No. 7, p. 101. No. 8, p. 117.

Plath (Carl Heinr. Christian). Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Ein Beitrag zum Verständnisse der Judenfrage. Greifswald: Julius Abel, 1882. 8°. pp. 36.

Prölss (Robert). Shakespeare in Frankreich.
Die Grenzboten. Leipzig. 40. Jahrgang (1881) III, pp. 319—338. IV, pp. 9—27.

R. (F.). Shakespeare's Stellung zum Christenthum. Ein Vortrag. Charlottenburg [Berlin gedruckt]: Adolf Fritze, 1881. 8°. pp. 33.

Resch (J.). Zu Shakespeare's Julius Caesar, Act IV, sc. 3, l. 143 ff.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Herausg. von L. Herrig. Braunschweig. 67. Band, 1882, pp. 445—448.

Rosbund (Max). Dryden als Shakespeare-Bearbeiter. Inauguraldissertation. Halle 1882. 8°. pp. 72.

Salvini (Tommaso). Erklärungen und Betrachtungen über einige Werke und Charaktere William Shakespeare's. Aus dem Italienischen. [Vortrag, in Florenz gehalten, in erweiterter Form. Hamlet. Macbeth. Othello.]
Vor den Coulissen. Original-Blätter von Celebritäten des Theaters und der Musik, herausg. von Josef Lewinsky. Zweiter Band. Berlin: A. Hofmann & Co. 1882. pp. 219—248.

Scheeberger (Hieronymus). Die Wechselbeziehung zwischen Schiller's Tell und Shakespeare's Julius Cäsar. Programm des K. Gymnasiums zu Münnerstadt für das Schuljahr 1881—82. Druck von Fr. J. Reichardt in Schweinfurt, 1882. 8°. pp. 31.

Schmidt (Alexander). Die ältesten Ausgaben des Sommernachtstraums. Programm der städtischen Realschule zu Königsberg in Pr. Königsberg: Hartung'sche Zeitungs- und Verlagsdruckerei, 1881. 4°. pp. 21 (pp. 22—32 Jahresbericht).

Schroeer (Arnold). Ueber die Anfänge des Blankverses in England.
Anglia. Herausg. von R. P. Wülcker. Halle. IV. Band. 1881, pp. 1—72. Berichtigung, pp. 419—20.

Shakespeare-Galerie. 36 Blätter in Stahlstich. Gezeichnet von Max Adamo, Heinr. Hofmann, Hanns Makart, Friedr. Pecht, Fritz Schwoerer, Aug. u. Heinr. Spieß. Mit erläuterndem Text von Friedr. Pecht. Zweite Auflage. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1882. 4°. pp. X, 368.

Das Shakespeare-Geburtstag-Buch. Dresden: E. Pierson's Buchhandlung, 1882. 16°. 3 Bll. u. 277 Seiten.

Spekker (Statius). Ueber die Congruenz des Subjects und des Prädicats in der Sprache Shakespeare's. Inauguraldissertation. Jena 1882. 8°. pp. 55.

Stern (Georg). Ueber das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva bei Shakespeare. (Programm des Vitzthumschen Gymnasiums in Dresden.) Dresden 1881. 4°. pp. 63.

Steuerwald (Wilhelm). Lyrisches im Shakspere. München: Theod. Ackermann, 1881. 8°. pp. (VI), 161.
Inhalt: Einleitung. Die selbständigen lyrischen Gedichte. Das Lyrische in den Dramen: Dramatisch-Lyrisches: Stimmungsmäßiges, Empfindungsmäßiges, Betrachtendes; Lyrischer Charakter im Styl der Jugendwerke, Lyrische Einlagen. Das Verhältniß Shakspere's zur Musik.
Recensionen: Allgem. Zeitung. Augsburg. Beilage, 1881, No. 113: Lyrisches in Shakespeare's Poesie, von Fr. Muncker. — Die Grenzboten. Leipzig. 1881, No. 45, pp. 244 bis 51, von R. Prölß. — Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882, p. 238.

STRÄTER (B. T.). Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwickelung.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Herausg. von L. Herrig. Braunschweig. 65. Band. 1881. p. 153—178.

STRÄTER (B. T.). Richard III.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Herausg. von L. Herrig. Braunschweig. 65. Band. 1881. pp. 383—402.

STRÄTER (B. T.). Shakespeare's Richard II. und Heinrich IV.

Archiv für das Studium etc. 66. Band. 1881. pp. 129—164.

STRÄTER (B. T.). Shakespeare's Heinrich V.

Archiv für das Studium etc. 66. Band. 1881. pp. 273—294.

STRÄTER (B. T.). Shakespeare's Lustspiele des charakteristischen Stiles von 1598—1601. I. Ende gut, alles gut. II. Wie es Euch gefällt. III. Viel Lärmen um Nichts. IV. Der Dreikönigsabend oder Was Ihr wollt.

Archiv für das Studium etc. 67. Band. 1882. pp. 1—24; 129—164; 417—444.

Die oben verzeichneten Abhandlungen von B. T. Sträter erschienen in Separat-Abdrücken, in kleiner Auflage abgezogen, u. d. T.: Neue Shakespeare-Studien. I. II. III. Berlin: B. Behr's Buchhandlung. 8⁰.

TANGER (Gustav). Hamlet, nach Shakespeare's Manuscript.

Anglia. Herausg. von R. P. Wuelcker. Halle. IV. Band. 1881. pp. 211—240.

TANGER (Gustav.) The first and second quartos and the first folio of Hamlet: their relation to each other. Reprinted from the New Shakspere Society's transactions, 1880—82.

Anglia. Herausg. von R. P. Wuelcker. Halle. V. Band. 1882. Anzeiger, pp. 7—13. — Die Abhandlung selbst erschien in den Transactions of the New Shakspere Society. S. oben p. 316.

THIESSEN (Eduard). The tempest, Act III, sc. 3: 'Expos'd unto the sea (which has *requit it*)'. — All's well that ends well, Act I, sc. 2: 'To give *some labourer's* room'. — Winter's Tale, Act III, sc. 2: 'That did but show *thee, of* a fool, inconstant'. — Troilus and Cressida, Act IV, sc. 1: 'We'll *not* commend what we intend to sell'.

Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882. p. 267, Note.

THIESSEN (Eduard). Herrn F. A. Leo's Verdienste um den Shakespearetext.

Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882. pp. 259—67.

THÜMMEL (Julius). Vorträge über Shakespeare-Charaktere. Halle: Max Niemeyer, 1881. 8⁰. pp. (VI), 276.

Inhalt: I. Shakespeare's Kindergestalten. II.—V. Die Frauencharaktere (die heroischen, die dämonischen, die exotischen, die humoristischen). VI. Die Geistlichkeit. VII. Die Narren. VIII. Die Clowns. IX. Der Miles gloriosus bei Shakespeare.

TRAUTMANN (Karl). Die älteste Nachricht über eine Aufführung von Shakespeare's Romeo und Julie in Deutschland (1604).

Archiv für Litteraturgeschichte. Herausg. von Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig. XI. Band. 1882. pp. 625—26.

WITTE (Dr.). Shakespeare und Molière. (Jahresbericht der Höheren Töchterschule zu Wiesbaden über das Schuljahr 1880—81.) Wiesbaden: Gebrüder Petmecky, Hof-Druckerei, 1881. 4⁰. pp. 24. (pp. 25—55: Schulnachrichten).

Recension: Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. V. Band. 1882. pp. 456—57, von O. E. Seemann.

[Wolff (Max). John Ford ein Nachahmer Shakespeare's.] *Jahrbuch* XVI, p. 466.

Recension: Englische Studien. Herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. IV. Band. 1881. pp. 479—80, von E. Kölbing.

ZEITLIN (W.). Shakespeare's 'King Henry VIII.' und Rowley's 'When you see me, you know me'.

Anglia. Herausg. von R. P. Wuelcker. Halle. IV. Band. 1881. pp. 73—96.

ZUPITZA (Julius). Shakespeare über Bildung, Schulen, Schüler und Schulmeister. Ein Vortrag, gehalten in der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 11. Juni 1882. Weimar: Druck von R. Wagner, 1882. 8⁰. 2 Bll. u. 31 Seiten.

Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band XVIII, Adolf Tobler gewidmet, nicht im Handel.

III. FRANKREICH.

a. Texte.

Oeuvres complètes de W. Shakespeare. Traduites par François-Victor Hugo. Tom. 16 [dernier]. Paris: Lemerre, 1881. 12°. pp. 379.

Oeuvres choisies de Shakespeare, traduites par M. Letourneur et augmentées d'une préface par M. Dupontacq. Jules César, Hamlet et Macbeth. Paris: Berche et Tralin, 1881. 8°. pp. 304.

Hamlet, Prince de Danémark, tragédie en six actes par William Shakespeare. Traduction italienne [en prose] de C. Rusconi, avec le français en regard [en prose]. Paris [imprimé à Lagny] 1878. 8°. pp. 48.

[Hamlet, traduit par Théodore Reinach.]
8. *Jahrbuch* XVI. p. 466.
Recensionen: L'instruction publique. Paris. Année 1881, par Jules Levallois. — Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie. Heilbronn. 1881. p. 265 f., von L. Proescholdt.

Hamlet. Opéra en cinq actes [et en vers, d'après Shakespeare], par Michel Carré et Paul Jules Barbier. Nouvelle édition. Paris 1880. 12°. pp. 60.

Henry viii, par Shakespeare. Texte anglais, publié avec une introduction, un argument analytique et des notes, par L. Morel. Paris: Hachette et Co., 1882. 16°. pp. XX, 210.

Jules César, tragédie par Shakspeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par A. Elwall. Paris: Delalain frères, 1881. 18°. pp. XXIV, 120.

Jules César, par Shakespeare. Traduction française par E. Montégut, avec le texte anglais. Paris: Hachette et Co., 1881. 18°. pp. VIII, 135.

Jules César, par Shakespeare. Expliqué littéralement par M. Legrand. Traduit en français par M. E. Montégut. Paris: Hachette et Co., 1881. 12°. pp. VIII, 259.

Jules César, par Shakespeare. Nouvelle édition, publiée avec une notice, un argument analytique et des notes en français par C. Fleming. Paris: Hachette et Co. 1881. 16°. pp. 179.

Jules César, tragédie par Shakspeare. Nouvelle édition, avec notice biographique, sommaires, notes historiques et grammaticales. Texte revu sur les travaux les plus récents par E. Haussire. Paris: P. Dupont, 1882 [1881]. 12°. pp. 217.

Jules César, tragédie en cinq actes, par William Shakespeare. Texte anglais revu et annoté par l'abbé Julien. Paris: Poussielgue frères, 1882. 18°. pp. XII, 142.

Macbeth, tragédie par Shakespeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par A. Elwall. Paris: Delalain frères, 1881 [1880]. 18°. pp. XXIV, 107.

Macbeth, par Shakespeare. Edition classique, par James Darmesteter. Paris: Delagrave, 1881. 12°. pp. XCIV, 176.
Recensionen: Revue critique. Paris. 1881. No. 43. (Oct. 24), p. 302, von J. J. Jusserand. — Philobiblion. Paris. Dec. 1881. — Anglia. Herausg. von R. P. Wuelcker. Halle. IV. Band. 1881. pp. 126—28, von Lucy Toulmin Smith. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1882. p. 57, von J. Zupitza.

Macbeth, par Shakespeare. (Texte anglais). Edition précédée d'une notice critique et accompagnée de notes, par O'Sullivan. Paris: Hachette et Co., 1881. 12°. pp. XX, 111.

Macbeth, de Shakespeare. Edition classique, avec une préface et des notes par A. Talandier. Paris: Librairie Delagrave, 1881. 12°. pp. XVI, 111.
Editions nouvelles des classiques anglais.

Macbeth, tragédie par Shakspeare. Traduction française par Letourneur, revue et corrigée. Paris: Delalain frères, 1881. 18°. pp. XXIV, 112.

Macbeth, tragédie en cinq actes, par William Shakspeare. Texte anglais revu et annoté par M. l'abbé Julien. Paris: Poussielgue frères, 1881. 18°. pp. XIV, 123.

MACBETH, par Shakespeare. Expliqué littéralement par M. Angelier. Traduit en français par E. Montégut. Paris: Hachette et Co., 1882. 12⁰. pp. VIII, 271.

MACBETH, par Shakspeare. Texte anglais, précédé d'une notice critique et accompagné de notes, par O'Sullivan. Paris: Hachette et Co., 1883 [1882]. 18⁰. pp. XX, 111.

OTHELLO, par Shakespeare. Expliqué littéralement par M. Legrand. Traduit en français par M. E. Montégut. Paris: Hachette et Co., 1882. 16⁰. pp. 347.

OTHELLO, ou le More de Venise, drame en cinq actes et en vers, par Jean Aicard. Paris: Charpentier 1882 [1881]. 8⁰. pp. XXII, 187.

La fin du quatrième acte et une partie du cinquième ont été représentées isolément à la Comédie-Française en février et mars 1878.
Recension: L'instruction publique. Paris. 1881. No. 48, p. 753, von J. Smith.

OTHELLO le More de Venise, drame en cinq actes et huit tableaux, par William Shakespeare. Traduction en vers de Louis de Gramont. Paris: C. Lévy. 18⁰. pp. 160.

Première représentation au Théâtre de l'Odéon, le 15. avril 1882.
Recensionen: Saturday Review, April 29, 1882: A French Othello [said to be translated by M. de la Rounat, which is a mistake, the translation of the piece represented being L. de Gramont's, M. de la Rounat is the manager of the Odeon]. — Revue des deux Mondes, 1. Mai 1882, par Louis Ganderax.

RICHARD III, tragédie par Shakspeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par A. Elwall. Paris: Delalain frères, 1881. 18⁰. pp. XXIV, 171.

Le Roi RICHARD III, par Shakespeare. Traduction française avec un argument analytique, des notes et le texte anglais en regard, par H. Bellet. Paris: Hachette et Co., 1882. 18⁰. pp. 235.

ROMÉO ET JULIETTE, drame lyrique d'après la tragédie de Shakespeare. Paroles de E. Déschamps, musique de H. Berlioz. Paris [1880?]. 8⁰. pp. 16.

LA TEMPÊTE, drame en cinq actes en prose, par W. Shakespeare. Traduction de Letourneur. Paris: Librairie de la Bibliothèque nationale, 1881. 32⁰. pp. 151.

b. SHAKESPEAREANA.

Les aïeux de Shakespeare.
Intermédiaire des chercheurs et curieux. Paris. 25. Sept. 1881.

BERGERAT (Emile). Shakespeare dans un fauteuil.
Voltaire. Paris. 1881. ? Aug. oder Sept. ?

BOURGES. Un drame du XVIe siécle: Arden de Feversham.
Le Parlement. Paris. Août 28, 1882.

[BÜCHNER (Alex.). Hamlet le Danois].
S. *Jahrbuch* XIV, p. 390.
Journal des Débats. Paris. Nov. 9, 1881.

Collection shakespearienne.
L'Intermédiaire des chercheurs et curieux. Paris. 25. Fev. 1882.

FRIEND (J. C.). As you like it, comédie de Shakespeare.
L'Instruction publique. Paris. Année 1881, No. 22, p. 334.

HUGO (Victor). William Shakespeare. (Oeuvres complètes de Victor Hugo, Philosophie, tom. II). Paris: J. Hetzel et Co., A. Quantin, 1882. 8⁰.

Leçons sur Shakespeare.
Le Correspondant. Paris. 25. Mai 1882.

MÉZIÈRES (A.). Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. Troisiéme édition, revue et corrigée. Paris: Hachette et Co., 1882. 18⁰. pp. XVI, 607.
Recension: Polybiblion. Paris. Avril 1882.

MÉZIÈRES (A.). Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare. Troisième édition, revue et corrigée. Paris: Hachette et Co., 1881. 12⁰. pp. XIV, 369.
Recensionen: L'instruction publique. Paris. 1881. No. 33, p. 516; No. 43, p. 668, par E. Demougeot. — Polybiblion. Paris. Avril, 1882.

Shakespeare à propos de deux publications récentes.
Le Constitutionnel. Paris. 18. Janvier, 1882.

Shakespeare a-t-il été boucher?
Intermédiaire des chercheurs et curieux. Paris. 25. Fev. et 25. Mars, 1881.

Traductions françaises de Shakespeare.
Intermédiaire des chercheurs et curieux. Paris. 10. Déc., 1882.

Voltaire contre Shakespeare. Baretti contre Voltaire.
La Défense. Paris. Sept. 25 et 26, 1882.

IV. VERSCHIEDENE LÄNDER.

Dänemark.

[MUCH ADO ABOUT NOTHING.] Stor Staahei for Ingenting. Lystspil i fem Akter [in Prosa u. in Versen], oversat of H. P. Holst og indrettet til Theaterbrug efter W. Oechelhäuser's Bearbeidelse af 1878. Kjøbenhavn, 1880. 8°. pp. 123.

Finland.

SHAKESPEARE'N DRAMOJA. II. Romeo ja Julia. (Zweiter Titel:) Romeo ja Julia. Kirjoittanut William Shakespeare. Suomentanut P. Cajander. [i. e. Shakespeare's Dramen. II. Romeo und Julie. — Romeo und Julie. Tragoedie von W. S. Uebersetzt von P[aul] Cajander]. Holsingissä [In Helsingfors]: Suomaleisen Kirjalisunden Seuran Kirjapainossa, 1881. 8vo. pp. (IV), 114 u. 1 Bl.: Selityksiä [Noten].

Suomalaisen Kirjallisunden Seuran Toimituskia. 60 osa. II. [i. e. Publicationen der Finnischen Litteratur-Gesellschaft. 60. Theil. II]. — S. *Jahrbuch* XVI, p. 469.

Griechenland.

[ANTONY AND CLEOPATRA]. Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα, μεταφρασθὲν ὑπὸ M. N. Δαμιράλη. Ἐν Ἀθήναις 1882. 8°.

Erschien zuerst in der Zeitschrift Παρνασσος (Athen) Band V, Lief. 11—12. 1882.
Recension: Νέα Ἐφημερίς. Athen. 1882. No. 50.

MACBETH und HAMLET, übersetzt von D. Bikelas.

Die beiden Stücke, auf die wir bereits im *Jahrbuch* XVI, p. 469 verwiesen haben, sind nun erschienen, jedoch waren sie uns bisher noch nicht zugänglich.

Holland.

HAMLET, Prins van Denemarken. Vertaald [in Versen] en voor het hedendaagsch tooneel bewerkt door L. A. J. Burgersdijk. 's Gravenhage 1882. 8°.

Island.

OTHELLO und ROMEO AND JULIET, isländisch von Matth. Jochumsson.

Die beiden Stücke erschienen 1882, waren uns aber noch nicht zugänglich.

Italien.

OPERE DI SHAKSPEARE. Traduzione di Giulio Carcano. Prima edizione illustrata. Vol. XII e ultimo. Milano: Ulrico Hoepli, 1882. 8°. pp. (IV), 362.

Inhalt der Bände IX—XII.

Vol. IX.	Vol. XI.
Re Arrigo VI, parte terza.	Pene d'amore perdute.
Re Riccardo III.	La selvatica ammensata.
Re Arrigo VIII.	Come vi piace.
Vol. X.	**Vol. XII.**
Le donne allegre di Windsor.	È tutto bene quel che ben finisce.
Le notte dell' Epifania, o quel che volete.	Pericle.
Commedia d'equivoci.	Tito Andronico.
Molto romore per nulla.	

[HENRY VIII.] Il re Enrico VIII. Dramma, voltata in prosa italiana da G. Rusconi. Ottava edizione, col testo inglese di riscontro. Firenze 1880. 8°. pp. 226.

CARLANDI (Ettore). I drammi romani di Shakespeare. Saggio critico. III. edizione. Bari 1881. 8°. pp. 51. S. *Jahrbuch* XVI, p. 470.

MORANDI. Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire, con otto lettere del Baretti non mai pubblicate in Italia.

La Cultura. Roma. No. 1. 1882.

ZERBI (Rocco de). Amleto: studio psicologico. detto nell' Istituto di Belle Arti a Napoli, e con aggiunto e correzioni alla Società Filotecnica di Torino. Torino, 1880. 8°. pp. 80.

Portugal.

RICHARD III, portugiesisch von Dom Luiz I, König von Portugal.

War uns noch nicht zugänglich.

Rumänien.

Iuliu Cesar, tragedia in 5 acte de William Shakespeare. Traducere metrică după textul original de A. Stern. [Bucharest] 1879. 8⁰. pp. 106.

Russland.

Herr Kulisch soll mit einer Uebersetzung der Werke Shakespeare's in's Weiß- [Malo-] Russische beschäftigt sein und bereits mehrere Stücke vollendet haben.

The Academy. London. No. 469, April 30, 1881, p. 317.

Spanien.

MACBETH, por Guillermo Shakespeare. Version al castellano de G. Macpherson. Madrid 1880. 8⁰. pp. VIII, 89.

OTELO, el Moro de Venecia, drama tragico en cuatro actos, en verso, escrito con presencia de la obra de W. Shakspeare, por F. L. de Retes. Segunda edicion. Madrid 1879. 8⁰. pp. 98.

S. *Jahrbuch* XII, p. 373.

RICARDO III por Guillermo Shakespeare. Version al Castellano de Guillermo Macpherson. Madrid. [1881 ?]. 8⁰.

ROMEO Y JULIETA, por Guillermo Shakespeare. Version al castellano de Guillermo Macpherson. Madrid 1881 [1880 ?]. 8⁰.

Vier Stücke Shakespeare's wurden von Prof. Marcellino Mendez Pelayo ins Spanische übersetzt und erschienen 1881, mit deutschen Illustrationen. Das Werk blieb uns bisher unzugänglich.

Ungarn.

ARANY (J.) A Szent Iván éji álom [Midsummer night's dream]... Forditotta Arany J. Konewka P. 24 rajzával. Budapest [Wien gedruckt], 1880. 4⁰. pp. 90.

BRANKOVICS (György). Shakespeare jellemképei. Ujabb tanulmányok. Budapest 1878. 16⁰. pp. 153.

GREGUSS (M. Ágoston). Shakspere . . . Elsö kötet: Shakspere pályája. Budapest, 1880. 8⁰.

S. *Jahrbuch* XVI, p. 474. — Der Verfasser ist vor kurzem gestorben. Ob er sein Werk vollendet hinterlassen hat und ob mehr als der oben genannte Theil erschienen, konnten wir nicht ermitteln.

Vlaemisch.

JULIUS CAESAR van Shakspeare, in vlaamsche tale, door Emiel Lauwers, zoo goed mogelijk overgedicht [in Versen]. Louvain 1881. 12⁰. pp. 94.

HORN (W. O. Von). Béranger. Shakespeare. Garrick. Twee vrouwenharten. Boucher. Louisa van Nassau.

Karaktertrekken van beroemde personen door W. O. Von Horn. Vol. IV. Gand: J. Vuylsteke, 1882. 12⁰.

Ich wiederhole hiemit die an alle Freunde der Shakespeare-Literatur gerichtete Bitte um Mittheilung über Erscheinungen in Zeitschriften, Zeitungen, etc., sowie auch über solche Schriften, welche nicht in den Buchhandel kommen.

BERLIN, W.
Mohrenstraße 53.

Albert Cohn.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit März 1882.

The Hamnet Shakspere. Part VI—VII. (Coriolanus. — Julius Cæsar.) By A. P. Paton. London 1880—81.

Shakspere's Works. Ed. with critical notes and introductory notices by W. Wagner and L. Proescholdt. Vol. IV und Part XIV—XV. Hamburg 1882. (Geschenk des Herrn Dr. L. Pröscholdt.)

Shakspere's Werke. Herausgegeben von N. Delius. 5. (Stereotyp-) Auflage. Bd. I—II. Elberfeld 1882. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakspere's King Henry the Fourth, Part I: The First Quarto, 1598, a facsimile in photo-lithography by W. Griggs, with forewords by H. A. Evans. London s. a.

— King Henry the Fourth, Part II: The Quarto of 1600, a facsimile in photo-lithography by W. Griggs, with forewords by H. A. Evans. London s. a.

— Loves Labors Lost: The First Quarto, 1602, a facsimile in photo-lithography by W. Griggs, with forewords by F. J. Furnivall. London s. a.

— Merchant of Venice: The First Quarto, 1600, a facsimile in photo-lithography by W. Griggs, with forewords by F. J. Furnivall. London s. a.

— Merry Wives of Windsor: The First Quarto, 1602, a facsimile in photo-lithography by W. Griggs, with introduction by P. A. Daniel. London s. a.

Shakespeare, W. The Tempest. Erklärt von W. Riechelmann. Berlin 1881. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Sonnets of *W. Shakspere.* Ed. by E. Dowden. London 1881.

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel, Ph. Kaufmann und Voß revidiert etc. und herausgegeben von M. Koch. Bd. 1—4. Stuttgart 1882. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspeare's Hamlet, für das deutsche Theater bearbeitet von K. J. Schütz. Leipzig 1806.

Julius Caesar van *Shakspeare* in vlaamsche tale door E. Lauwers zoo goed mogelijk overgedicht. Leuven 1882.

Shakespeare's Dramatiska Arbeten, efter C. A. Hagbergs öfversättning bearbetade af W. Bolin. Heft 15 — 19. Lund s. a. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakespeare, W. Venetian Kauppias. Suomentanut P. Cajander. Helsingissä 1882. (D. h. Sh.'s Kaufmann von Venedig. Ins Finnische übers. von P. Cajander. Helsingfors 1882. — Geschenk des Herrn Professors und Bibliothekars W. Dr. Bolin in Helsingfors.)

Shakespeare, W. Othello, le more de Venise. Drame en cinq actes, huit tableaux. Traduction en vers de L. de Gramont. Paris 1882.

Opere di *Shakspeare.* Traduzione di G. Carcano. Vol. XII. Milano 1882.

Otelo, el moro de Venecia, por Guill. Shakespeare. Version al castellano de G. Macpherson. Madrid 1881.

Σαικσπείρου Τραγῳδίαι ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ μεταφρασθεῖσαι ὑπὸ Δ. Βικέλα. Μέρος Α'—Ε'. Athen 1876—82. (Geschenk Sr. Exc. des Herrn Dr. Rangabe, K. Griechischen Gesandten in Berlin.)

Bacon, Fr. The Promus of Formularies and Elegancies. Illustrated and elucidated by passages from Shakespeare by Mrs. H. Pott. With preface by E. A. Abbot. London 1883.

Boas, F. Der Sturm und das Wintermärchen, zwei Shakespeare'sche Dramen, in ihrer symbolischen Bedeutung. Stettin 1882.

Deutschbein, C. Shakespeare-Grammatik für Deutsche. Cöthen 1882.

Dietrich, K. Hamlet, der Konstabel der Vorsehung. Hamburg 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Ellis, A. E. On Early English Pronunciation, with especial reference to Shakspere and Chaucer. P. IV. London 1874.

Elze, K. Notes (Halle 1882. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kemble, F. A. Notes upon some of Shakespeare's Plays. London 1882.

Krauß, F. Shakespeare's Selbstbekenntnisse. Weimar 1882. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Schneeberger, H. Die Wechselbeziehung zwischen Schillers Tell und Shakespeares Julius Cäsar. (Programm des Gymnasiums zu Münnerstadt, 1882. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schwan, E. F. Landmann, Shakspere and Euphuism. (Kölbing, Englische Studien. VI, 1. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sörgel, A. Die englischen Maskenspiele. Halle a/S. 1882. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sträter, R. F. Neue Shakespeare-Studien. II. III. Braunschweig 1882. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Tanger, G. The First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet: their relation to each other. Reprinted from The New Shakspere Society's Transactions 1880—82. P. I. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Werder, K. Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet. Berlin 1875.

New Shakspere Society. Series I. Transactions of the New Shakspere Society, 1880—82. Part I. London 1881.

— Series II. The Tragedie of Cymbeline. Reprinted from the First Folio, 1623, with Collations of the Second, Third, and Fourth Folios, by W. J. Craig. London 1883.

— Series VI. Harrison's Description of England in Shakspere's Youth. The Second and Third Books. Ed. by F. J. Furnivall. Part III. London 1881.

— — Philipp Stubbe's Anatomy of the Abuses in England. Ed. by F. J. Furnivall. Part II. London 1882.

— Series VII. The Digby Mysteries. Ed. by F. J. Furnivall. London 1882.

— Chromolithographie und Lithographie von Shakespeare's Monument in Stratford-on-Avon Church.

— Photographie von M. Droeshout's Porträt Shakespeare's.

(Die Publicationen der New Shakspere Society sind Geschenke der Gesellschaft.)

Weimar, Ende März 1883.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Supplement-Blätter zum General-Register

für das

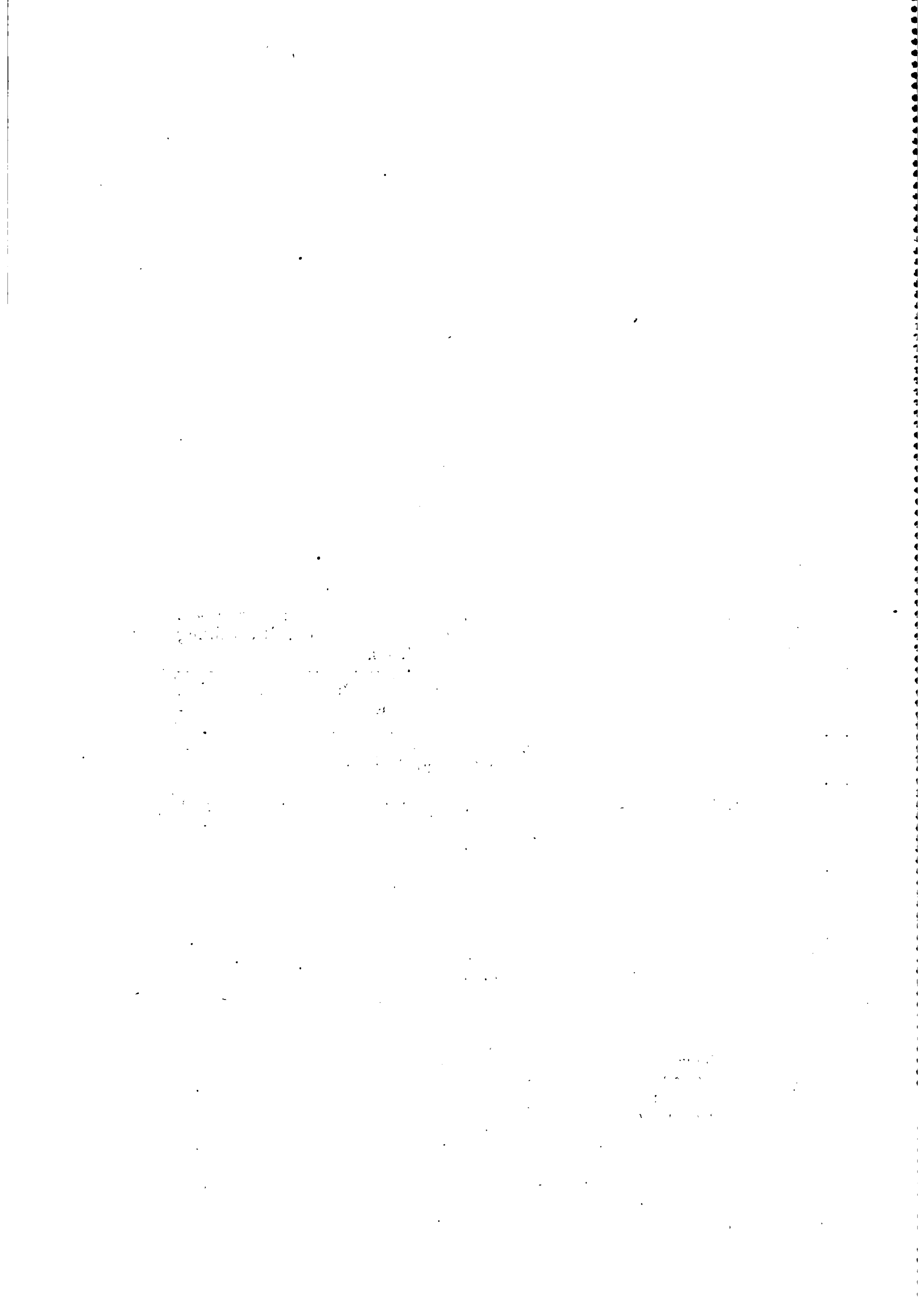
Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

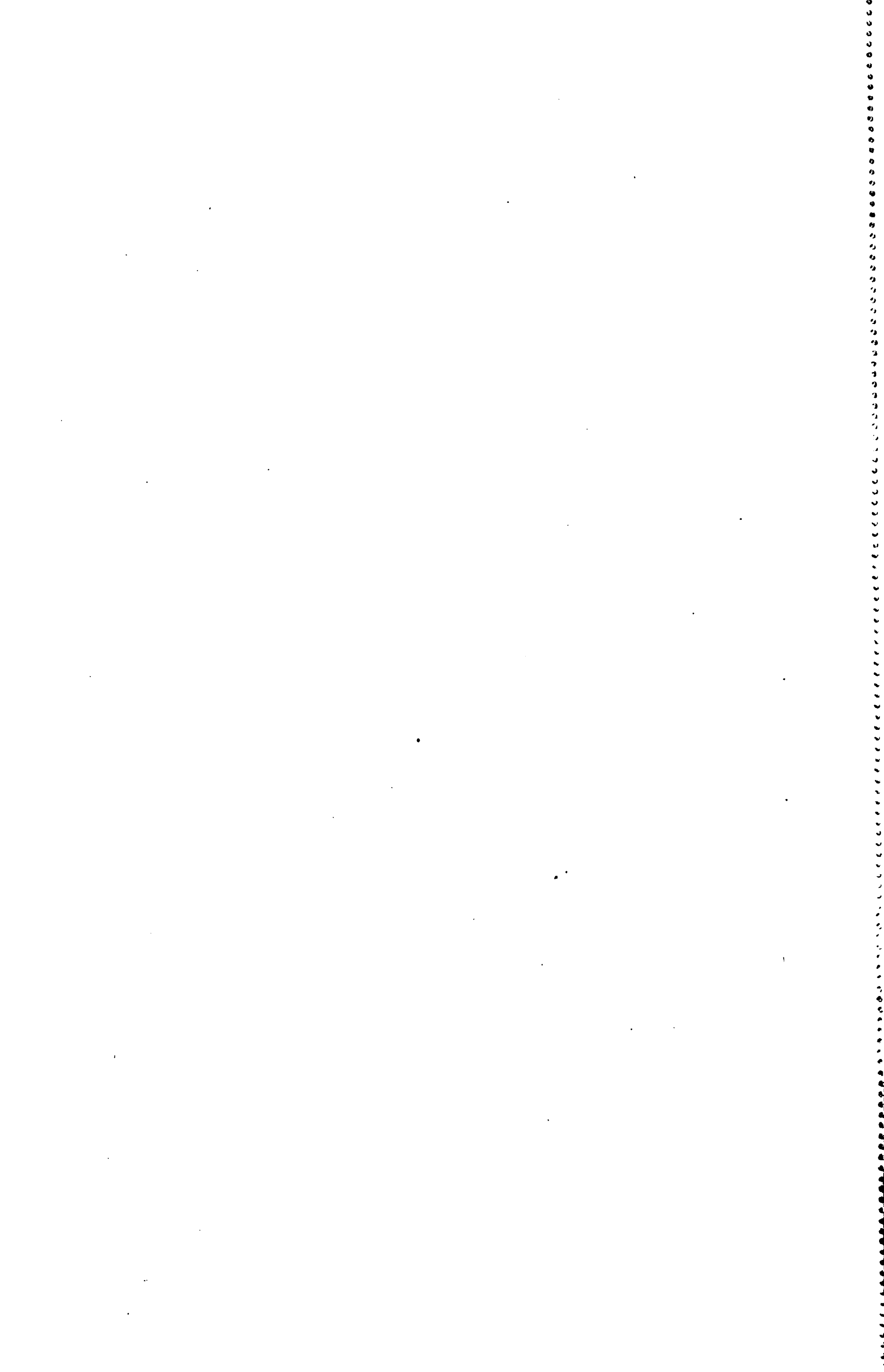
XVII.

Erklärung der Zeichen.

3. 2. Anglia 5 heißt:
Seite 3, Columne 2, Artikel **Anglia** Zeile 5 (d. h. Zeile 5 des Artikels, nicht Zeile 5 der Seite).
Die cursiv gesetzten Wörter bedeuten einen neu einzufügenden Artikel; z. B.
4. 1. nach Arcadia
Archiv heißt:
nach dem Artikel Arcadia ist der Artikel *Archiv* einzufügen.

Die einzelnen Artikel dieser Supplement-Blätter sind soweit von einander getrennt, daß sie zerschnitten und an der betr. Stelle in das General-Register eingeklebt werden können.





27. 1. nach Lyrische Ged.: lies Maaß für Maaß.

27. 1. Macbeth 1: Academy: The Weird Sisters, angez. XVII, 273.

27. 2. Macbeth 3: Notes and Queries: Macbeth V, 3 ('Patch' and, 'haughty pack'), angez. XVII, 273.

28. 1. nach Maltzahn: *Mandragora,* mandrake XVII, 27; vgl. Sigismund, med. Kenntn. Sh.'s.

28. 1. Marlowe 21: Marlowe's Doctor Faustus: Englische Studien V, angez. XVII, 274.

28. 1. nach Marshall, Frank: *Marshall,* James. Nekrolog XVII, 278.

28. 1. nach Martensen: *Martin,* Helena Faucit. Ueber einige von Sh.'s Frauen-Charakteren. Uebers. von K. Leutzner XVII, 231.

28. 2. Maaß für Maaß: lies als ersten Artikel des Buchstaben M!

28. 2. Maaß für Maaß 24: Literary World: M. f. M. I, 3; III, 1, angez. XVII, 273.

28. 2. Massinger 1: Englische Studien V: Beaumont, Fletcher und Massinger, angez. XVII, 274.

28. 2. nach Meadows: *Measure for Measure* s. Maaß f. Maaß.

28. 2. Medicinische Kenntniß 2: lies Sigismund statt Siegismund.

28. 2. Medicinische Kenntniß 2: Fortsetzung XVII, 6.

28. 2. Medicinische Kenntniß 3: West.

28. 2. nach Meiklejohn: *Meissner,* Alfr. Sh.'s Seitenstück zum Wintermärchen XVII, 282.

29. 1. nach Mendoza: *Menendes,* Marcellino: Academy, angez. XVII, 274.

29. 1. nach Mercy: *Meredith,* The Tragic Comedians. In Fortnightly, angez. XVII, 274.

29. 1. nach Messmer: *Metrik.* Englische Metrik in histor. und system. Entwickelung von Schipper. Thl. I. Angez. XVII, 263.

30. 1. Nekrologe 4: Friesen, Hermann Freiherr von. XVII, 276.

30. 1. Nekrologe 7: Krauss, Fritz XVII, 281.

30. 1. Nekrologe 8: Marshall, James XVII, 278.

30. 1. nach Nichtphilosoph: *Nineteenth Century*: siehe Journal-Uebers. XVII, 274.

30. 2. nach Noten und Conj.: *Notes and Queries:* siehe Journal-Uebers. XVII, 274.

30. 2. Oechelhäuser 22: Bearbeitung von Antonius und Cleopatra, bespr. von Bolin XVII, 143.

30. 2. Ophelia 1: Academy, Ophelia, angez. XVII, 274.

30. 2. Ophelia 3: Hirschfeld, Ophelia, zum ersten Mal im Lichte ärztl. Wissenschaft, bespr. XVII, 263.

30. 2. Ophelia 5: Martin, Helena Faucit: Ophelia XVII, 231.

31. 1. Othello 1: Athenäum: Othello IV, 2 (To fetch her fan), angez. XVII, 273.

31. 1. Othello 35: Notes and Queries: Othello V, 2 (The base Indian), angez. XVII, 273.

31. 2. nach Ovid: *Pabst*'s Bühnenbearb. von Antonius und Cleopatra, bespr. XVII, 133.

31. 2. Pericles 7: Meissner, Alfred. Sh.'s Seitenstück zum Wintermärchen („Pericles") XVII, 282.

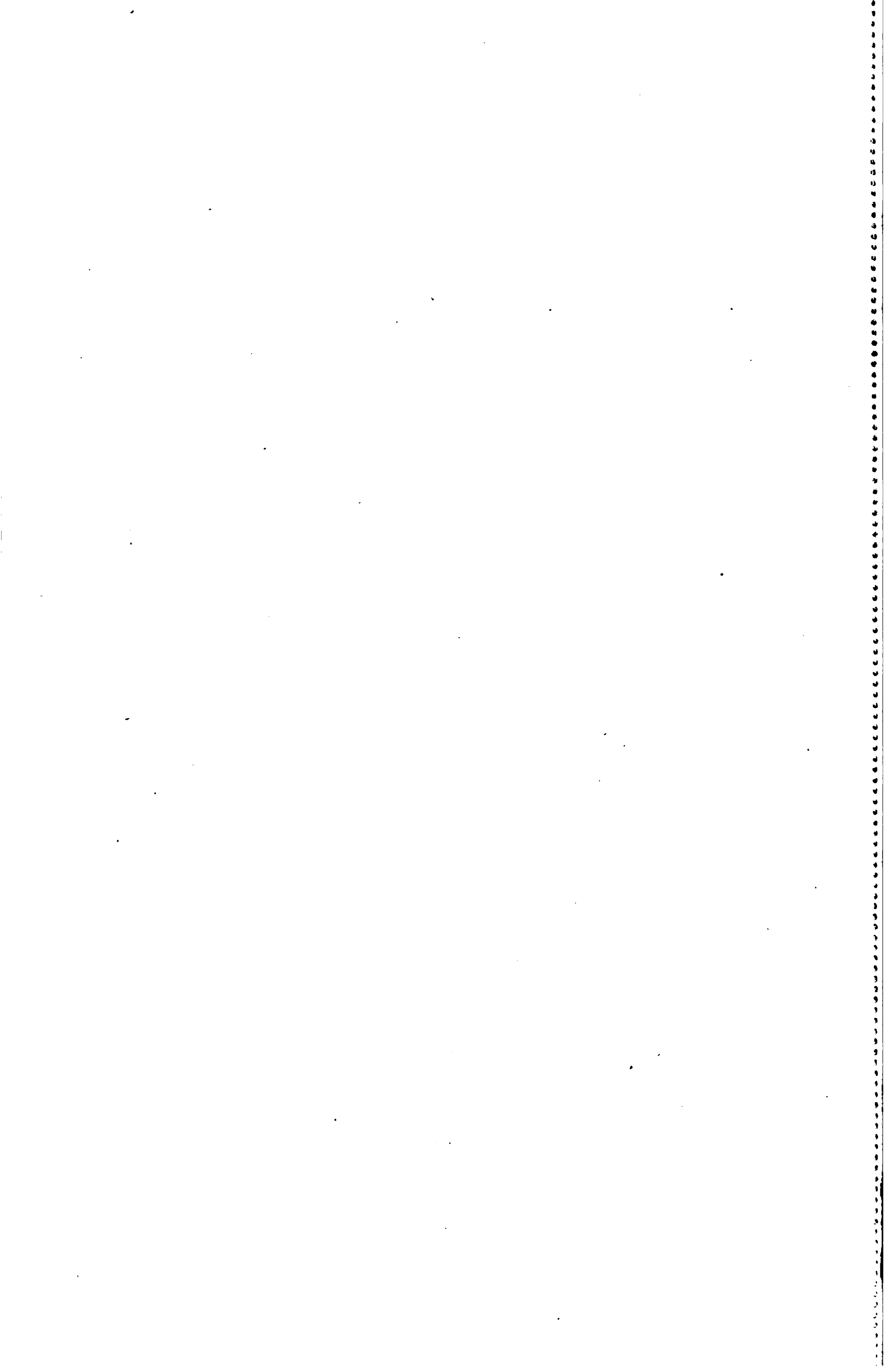
31. 2. nach Pervanoglu: *Phrase.* Sh. Phrase Book by Bartlett, angez. XVII, 274.

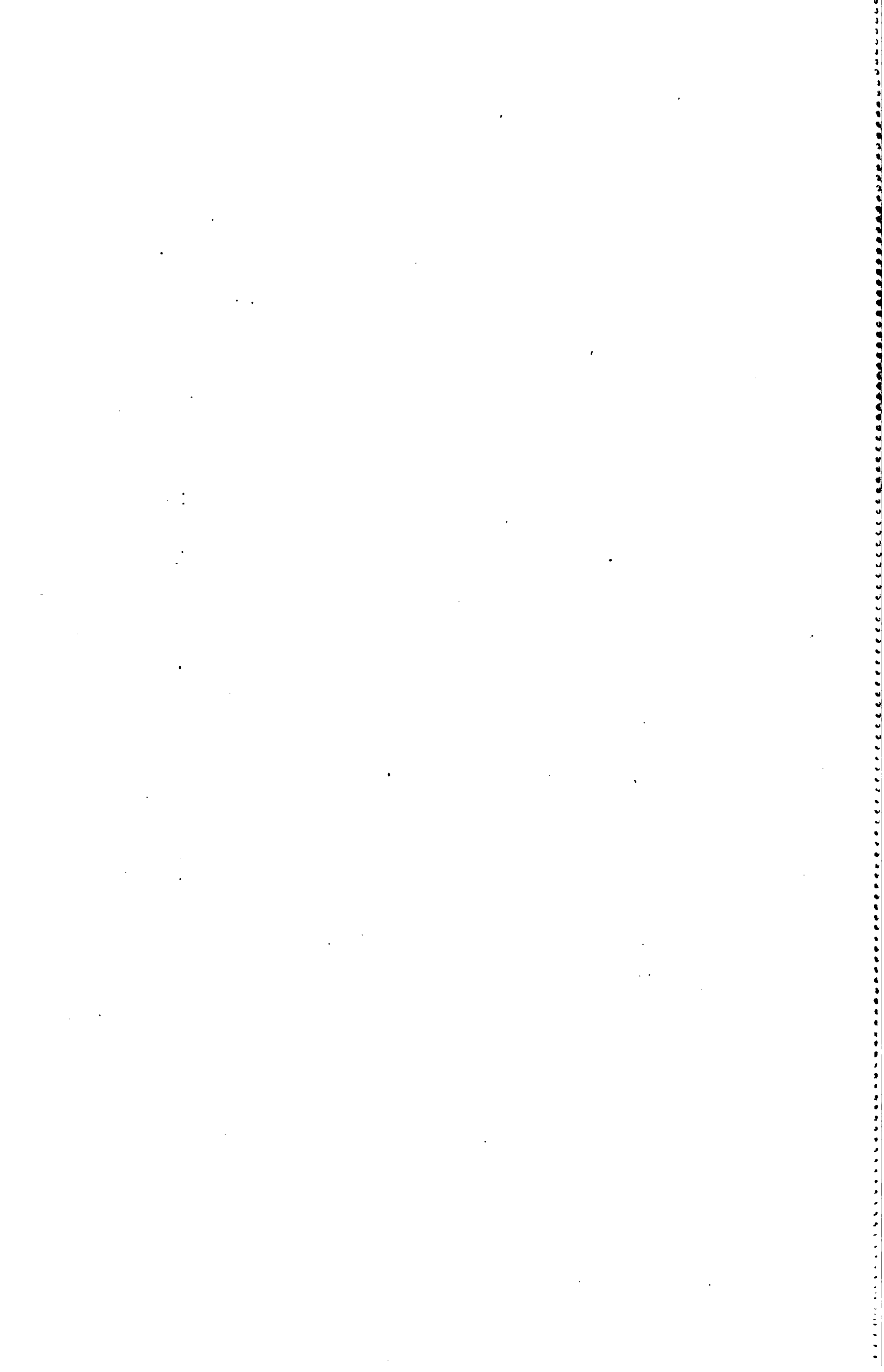
31. 2. Plutarch 5: Sh's Jul. Caesar und seine Quellen im Plutarch XVII, 67.

31. 2. Plutarch 5: Wedgwood, Plutarch. In Contemporary Review, angez. XVII, 274.

32. 1. lies: Poetik; Polylas; Polymythie; Popularität; Pörschke; Portraits; Portugal; Programm; Prolog; Prölß; Pröscholdt; Promos.

32. 2. Quellen 3: Sh.'s Jul. Caesar und seine Quellen im Plutarch XVII, 67.





41.1. Anzeigen 34: Jeremiah, John: An Aid to Shakesperian Study, angez. XVII, 261. Journal-Uebers. XVII, 273.

41.2. Anzeigen 11: Nineteenth Century: litt. Notiz über Sh., angez. XVII. 274.

41.2. Anzeigen 30: Steuerwald, Lyrisches im Sh., angez. XVII, 272. Thomson, William Sh. in Romance and Reality, angez. XVII, 253.

41.2. Vermischtes 2: Sh.-Autograph XVII, 293.

42.1. Vermischtes 6: Sh. Phrase Book, siehe Bartlett.

42.1. Shylock 5: vgl. XVII, 209.

42.1. Shylock 7: Honigmann, D. Ueber den Charakter des Shylock XVII, 200.

42.1. Shylock 9: vgl. XVII, 205.

42.1. Sigismund 2: Fortsetzung XVII, 6. Ursprung der Stelle: „Was ist ihm Hekuba?“ Hamlet II, 2. XVII, 288.

42.2. nach Solger:
Solomos, neugriechischer Dichter, führt Sh. ein XII, 37 ff.

42.2. Sommernachtstraum 13: Grigg's photolithograph. Quart-Ausg., angez. XVII, 262.

42.2. Sommernachtstraum 34: Notes and Queries: M.-N.-D. III, 1 (Bottom), angez. XVII, 273.

42.2. Sommernachtstraum 41: abgedruckt XVII, 100.

43.1. Sonette 26: Wie weit geht die Abhängigkeit Sh.'s von Daniel als Lyriker? XVII, 165.

43.2. Solomos zu streichen und nach Solger zu lesen.

43.2. Spanisch 6: Uebersetzungen siehe unter Shakespeare 3.

43.2. lies: Spieker; Spieß.

43.2. Stapfer 2: In's Englische übers.: Academy, angez. XVII, 274.

44.1. Statistik 5: XVII, 294.

44.1. nach Sturm:
Steuerwald, Lyrisches im Sh., angez. XVII, 272.

44.1. lies: Strafforello; Sträter.

44.1. Sträter 3: Seine Sh.-Untersuchungen (Perioden in Sh.'s dichter. Entw.; Essays über Richard III.; Richard II.; Heinrich IV. und Heinrich V.) in Herrig's Archiv Bd. 65 u. 66, bespr. XVII, 269.

44.1. Stratford 5: Stratford XVII, 293.

44.2. Sturm 26: Ingleby, the Still Lion, zu Sturm I, 2 (Urchins shall ...) II, 209.

44.2. Sturm 42: Notes and Queries: Tempest I, 2 (Now I arise); IV, 1 (Racke), angez. XVII, 273.

44.2. Sturm 45: Riechelmann, Sh.'s Tempest, Ausgabe bespr. XVII, 260.

44.2. Sturm 56: Caliban, in einer altfranz. Farce: „Calbain.“ Notiz XVII, 292.

44.2. Suckling 2: siehe Schwarz.

44.2. nach Suckling:
Sulzer, Sh.-Bearbeiter XVII, 83; vgl. Vincke.

45.1. nach Supernatural:
Supplementary English Glossary siehe Davies.

45.1. Tanger 3: The First and Second Qnartos and the First Folio of Hamlet: Their Relation to each other XVII, 274.

45.1. nach Tarquin:
Tasso's Einwirkung auf Sh. XVII, 185 Anm.

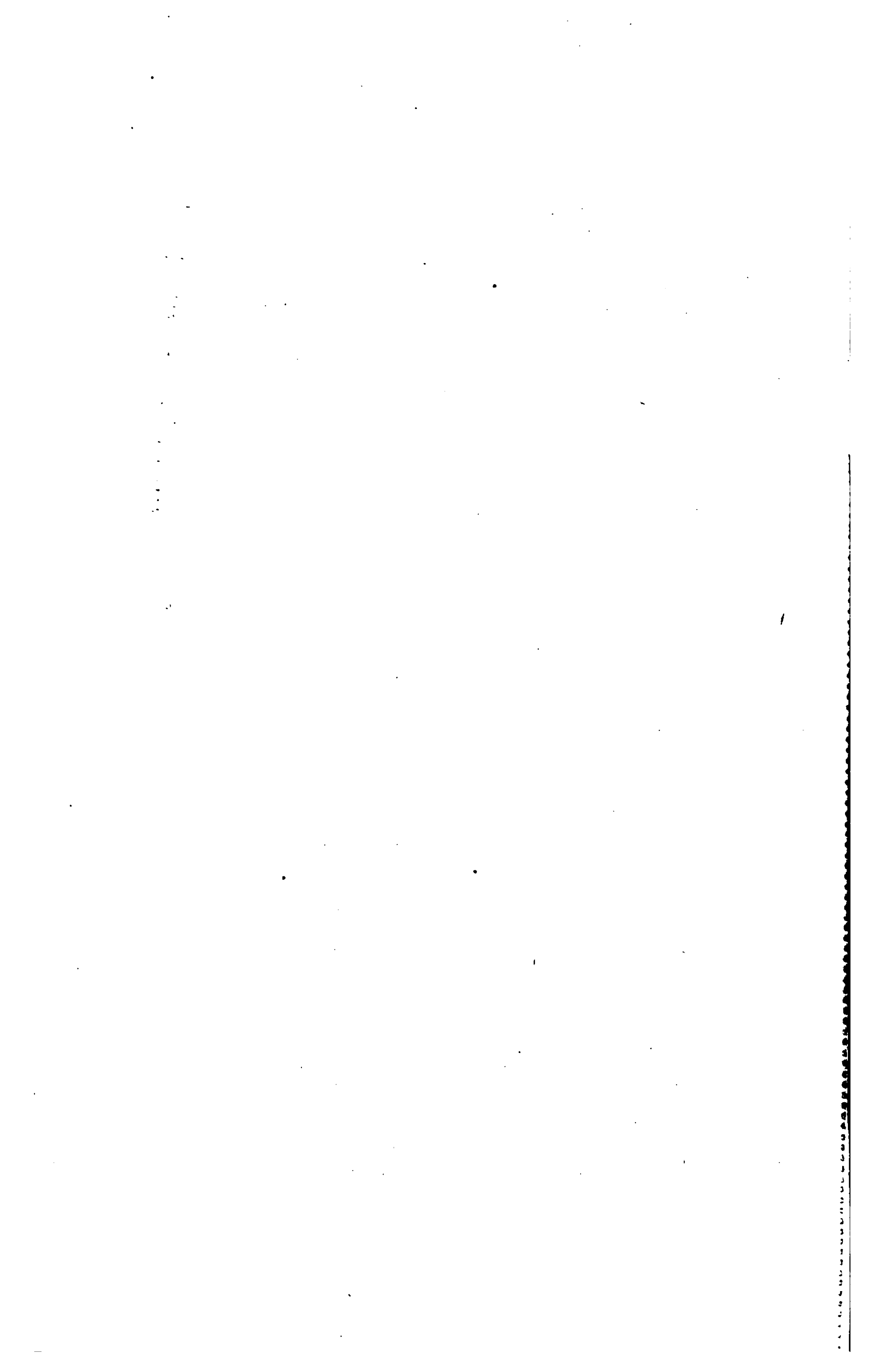
45.2. nach Thomander:
Thomson, Will., William Sh. in Romance and Reality, bespr. XVII, 253.

45.2. Thümmel 9: Seine Vorträge über Sh.-Charaktere, angez. und bespr. XVII, 263.

45.2. Timon 9: Ingleby, the Still Lion, zu Timon I, 1 (sea of wax) II, 226.

46.1. nach Tonkunst:
Tragic Comedians. Von Meredith in Fortnightly, angez. XVII, 274.

46.1. Troilus und Cressida 17: Ingleby, the Still Lion, zu Tr. u. Cr. V, 2 (Ariachne) II, 222.



46.2. Trunkene 2: vgl. XVII, 19.

46.2. Udall, 3: Englische Studien V: Ralph Roister Doister, angez. XVII, 274.

47.2. Vaughan 3: XVII, 252.

47.2. Verlorne Liebesmüh 6: Grigg's photo-lithographische Quart-Ausgabe, angez. XVII, 262. Ingleby, the Still Lion, zu V. L. V, 1 (Remember....) II, 224.

47.2. Verlorne Liebesmüh 8: Notes and Queries: Love's L. L. I, 2 (Day woman), angez. XVII, 273.

48.1. Viel Lärmen um Nichts 16: Ingleby, the Still Lion zu V. L. IV, I (rearward) II, 231, VI (candlewaster) II, 236.

48.2. Vincke 25: Zur Gesch. der deutschen Sh.-Bearbeitung XVII, 82.

48.2. Vincke 29: XVII, 149.

48.2. Vincke 30: Jahresbericht XVII, 2.

48.2. nach Vincke:
Vining, Ed. The Mystery of Hamlet, bespr. XVII, 252.

48.2. nach Vischer:
Volkslied im Sh.-Vortrag von Gosche, erwähnt XVII, 1. Vgl. Lyrisches.

49.1. Vorwort 3, XVII.

49.1. Wagner 25: Zur Erinnerung an W. Wagner. Sein Lebens- und Entwickelungsgang. Von A. Metz, angez. XVII, 273.

49.2. Wechsung 5: Statist. Ueberblick vom 1. Januar bis 31. December 1881. XVII, 294.

49.2. nach Wechsung:
Wedgwood, Plutarch. In Contemporary Review, angez. XVII, 274.

49.2. *Wehl's* Bearbeitung von Antonius und Cleopatra, bespr. von Bolin XVII, 146.

49.2. nach Weiber von W.:
Weibliche Charaktere Sh.'s siehe Frauen.

49.2. nach Werther:
West, James. William Sh., from a Surgeon's Point of View, angez. XVII, 261.

50.1. Weiber von W. zu streichen!

50.1. Wiederholungen zu lesen statt Widerholungen.

50.1. Wie es euch gefällt 10: Ingleby, the Still Lion, zu Wie es e. g. III, 5 (all at once) II, 225.

50.1. Wie es euch gefällt 15: Notes and Queries: As you like it III, 2 (Atalanta), angez. XVII, 273.

50.1. Wieland 2: XVII, 83.

50.1. nach Wilkins:
Windle, Mrs. Verulam's Authorship of the „Sh." Works XVII, 253.

50.2. Wintermärchen 11: Elze, K.; Flugschrift: Alexandrines in The Winter's Tale and King Richard II, angez. XVII, 263.

50.2. Wintermärchen 20: Meißner, Alfred, Sh.'s Seitenstück zum Wintermärchen (vgl. Perikles) XVII, 282.

50.2. Wintermärchen 25: Notizen zum Wintermärchen XVII, 292.

50.2. nach Wislicenus:
Witchcraft. A Proposed Reprint of Scot's Discoverie of W. XVII, 261.

50.2. nach Wright:
Wright, Will. Aldis. Ausg. von „The Life of King Henry Vth, bespr. XVII, 253.

51.1. Zähmung 1: Athenäum: Taming I, 1 (I will some other be), angez. XVII, 273.

51.2. Zechbrüder 2: vgl. XVII, 19.

